This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

FA 18.3

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

JOHN HARVEY TREAT

OF LAWRENCE, MASS.

(Class of 1862)

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

St. Jean-Baptiste.

d'après un retable de l'école de J. Van Eick.

Baptême de N.S.

d'après une photographie de la porte de la Cathédrale de Pise.

Lith. Gauvin Poitiers

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

RECUEIL MENSUEL

D'ARCHÉOLOGIE RELIGIEUSE

Dirigé par

M. L'ABBE J. CORBLET

Chanoine honoraire, Historiographe du diocèse d'Amiens, Correspondant de la Société impériale des Antiquaires de France & du Ministère de l'Instruction publique.

DIXIEME ANNEE.

Arras

ROUSSEAU-LEROY, ÉDITEUR

RUE SAINT-MAURICE, 26.

Paris

PUTOIS-CRETTÉ, LIBRAIRE

RUE BONAPARTE, 39.

MDCCCLXVII

FA 18.3

Harvard College Library
Nov 14. 1912
Treat fund

ARRAS. — Typographie Rousseau-Leroy.

DE L'ICONOGRAPHIE

DE SAINT JEAN-BAPTISTE

I.

La nature humaine a été élevée dans la personne de Notre-Seigneur Jésus-Christ plus haut qu'elle-même. Jésus-Christ est l'homme par excellence, mais d'une excellence telle qu'une distance infinie le sépare du reste de l'humanité ; sa très-sainte Mère participe à cette excellence qui la tient elle-même dans un rang supérieur à toute autre créature et au delà de toute comparaison. Parmi les hommes qui ne sont que des hommes, saint Jean-Baptiste tient ensuite incontestablement la première place [1] : c'est avec cette pensée qu'il faut aborder l'étude de son iconographie, c'est-à-dire de la manière de le représenter. Le premier soin à prendre alors est de déterminer convenablement les traits de son visage.

Tous les saints, tous les élus, sont destinés à acquérir dans l'état de béatitude un haut degré de ressemblance, physique même, avec le Fils de Dieu ; ils vivent en lui et il vit en eux, et tous leurs traits doivent se rectifier et s'embellir

[1] Matth., xi, 11.

dans le sens d'une conformité plus ou moins parfaite avec leur divin Modèle.

Saint Jean-Baptiste, même dans le cours de sa vie mortelle, devait beaucoup ressembler à Jésus : il avait avec lui la conformité du sang attachée à une proche parenté, il avait été prévenu par la grâce réparatrice dans le sein même de sa mère; lorsqu'après trente ans passés tout entiers à s'assimiler les pensées de Dieu dans la solitude, il commença à élever la voix, il fut pris pour le Messie, tant l'on fut saisi de la conformité de son rôle et de son langage avec tout ce que l'on attendait du souverain Réparateur; et bientôt après le vrai Fils de Dieu, prenant à son tour la parole, le fit à peu près dans les mêmes termes, toutes les fois qu'il se trouva dans les mêmes circonstances; et il arriva que Jean ayant souffert la mort, on le crut ressuscité dans la personne de Jésus.

Donc, pour représenter saint Jean, on ne pourrait rien de mieux, à défaut d'aucun type traditionnel, que de prendre celui même du Christ, en y apportant des différences, comme on en remarque entre deux frères qui se ressemblent.

Destiné à l'aplanissement des voies du salut, saint Jean se montra habituellement plus austère pour lui-même, plus sévère pour ses auditeurs ; il est à propos qu'une certaine mesure d'austérité et de sévérité se manifeste dans ses traits, mais rien n'est plus contraire à la vérité que ces figures où le saint Précurseur apparaît comme une sorte de demi-sauvage ; il ne faut jamais oublier surtout que la sérénité étant le trait le plus caractéristique des saints, il n'en est aucun qui mérite autant d'en porter la suave empreinte que celui auquel il a été donné de s'élever au-dessus de tous les autres en vertu et en gloire.

Les monuments chrétiens primitifs ne nous apprennent rien sur les traits de saint Jean-Baptiste dont on aurait pu conserver traditionnellement le souvenir. Nous n'en connaissons même qu'un seul où il ait été personnellement représenté : nous voulons parler de la peinture du cimetière de Saint-Calixte, publiée par M. le chevalier de Rossi et attribuée par lui ou à la fin du Ier siècle ou au commencement du IIe, où l'on reconnaît la scène du baptême de Notre-Seigneur [1] ; cette peinture représente le fait fondamental conformément à l'usage habituel alors, évidemment sans aucune intention de caractériser les personnages par des traits qui leur soient appropriés.

Il faut ensuite franchir un long intervalle de temps avant de trouver des monuments d'une date bien certaine qui nous donnent des notions sur le type primitivement attribué à saint Jean-Baptiste. D'après les actes du concile in Trullo et ceux du deuxième concile de Nicée, il est constant que les images du saint Précurseur montrant l'Agneau divin s'étaient fort multipliées au VIIe siècle. A ce genre de représentation se rapporte l'agneau d'or, les statues d'argent du Christ et de saint Jean, dont Constantin enrichit le baptistère de Saint-Jean-de-Latran, d'après le *Liber Pontificalis*, livre bien antérieur à Anastase le Bibliothécaire, auquel il est vulgairement attribué et d'une grande autorité; mais aucun de ces monuments ne s'est conservé.

Ciampini donne comme étant du Ve et du VIIe siècles les mosaïques de Saint-Jean-in-Fonte et de Sainte-Marie-in-Cosmedin, à Ravenne, où l'on voit le baptême de Notre-Seigneur [2], et, comme étant aussi du VIIe siècle, la mosaïque de l'oratoire de Saint-Venance, attenant au baptistère de Saint-

[1] *Roma sotteranea*, pl. XIV.

[2] CIAMPINI, *Vet. Mon.*, t. I, pl. LXX; t. II, pl XXIII.

Jean-de-Latran, où saint Jean figure parmi les saints rangés à côté du Christ triomphant et de sa très-sainte Mère [1]. La peinture du cimetière de Saint-Pontien, publiée par Bosio, qui représente également le baptême de Notre-Seigneur, n'est que du VIIIe siècle, et peut-être même du IXe [2]. Parmi les sarcophages, nous n'en connaissons que deux, l'un donné par Bosio comme placé à Sainte-Marie-Majeure [3], et l'autre observé par nous dans le musée d'Arles [4], où le même sujet soit plus ou moins directement représenté. Ils sont aussi les seuls où nous ayons vu paraître saint Jean-Baptiste, et ils portent l'un et l'autre les caractères d'une époque qui ne saurait être beaucoup antérieure au monument précité. Une monnaie de bronze offrant la même représentation, dont Vettori a fait l'objet d'une dissertation, est plus récente encore : appartenant selon toute probabilité au règne de Jean Zimiscès, elle ne serait que du Xe siècle [5]. Nous avons aussi observé la scène du baptême de Notre-Seigneur dans les miniatures d'un évangéliaire grec de la Bibliothèque impériale, attribué au VIIIe siècle [6].

Dans tous ces monuments, saint Jean est représenté d'un âge mûr avec une barbe médiocrement fournie et peu allongée, sans exagération ni de maigreur ni de sévérité. Dans la mosaïque de Saint-Venance, si, à défaut de nos souvenirs sur cette particularité, nous nous en rapportons à la gravure de Ciampini, il aurait les cheveux longs à

[1] Ciampini, *Vet. Mon.*, t. II, pl. XXXI.

[2] Bosio, *Roma sott.*, p. 131.

[3] Id., p. 589.

[4] N° 15. — De Noble la Lauzière, *Hist. d'Arles*, pl. XXV.

[5] F. Victorio, *Nummus Æreus veterum Christianorum*. Rome, in-4°, 1737, frontispice.

[6] Bibl. imp., msc. grec, 74, fol. 5, v°.

la nazareénne, comme le Christ lui-même, avec lequel il se trouverait avoir d'ailleurs une sensible ressemblance. Les autres monuments n'excluent ni n'autorisent une semblable pensée, le type de saint Jean-Baptiste y demeurant dans une certaine indécision qui n'a fait que s'accroître pendant le cours du Moyen Age. Il est arrivé assez souvent alors qu'on l'a vieilli en allongeant sa barbe : nous pouvons même citer une miniature du XIIe siècle où il a la barbe et les cheveux blancs [1]. Le Beato Angelico, avec le tact qui le caractérise dans le sentiment des choses saintes, lui donna à son tour une ressemblance assez marquée avec le Christ dont il lui attribue les cheveux longs, tout en distinguant ses traits, comme il convient, dans un sens plus austère.

Les modernes ont passé facilement d'une extrémité à l'autre, se plaisant à représenter saint Jean-Baptiste au fond de son désert pour avoir un prétexte de peindre un beau jeune homme peu vêtu, et le représentant ensuite dans l'exercice de son ministère, ou trop âpre, ou trop inculte, ou trop âgé. En résumé, il n'est pas commun, parmi les nombreuses images de saint Jean-Baptiste, d'en trouver où on lui attribue un type pleinement capable de satisfaire; cependant, dans un très-grand nombre d'entre elles, on trouve une certaine communauté de traits, et l'artiste jaloux de représenter convenablement ce grand Saint se gardera bien d'augmenter la confusion en imaginant une figure toute nouvelle, mais il corrigera quelques-unes de celles qu'il jugera les meilleures, en les rapprochant de la figure du Sauveur; ou, prenant pour point de départ cette figure adorable elle-même, il la modifiera comme il convient.

[1] Bibl. imp., msc. latins, 252, gr. in-fol.

H.

Les anciens monuments sembleraient annoncer l'intention d'attacher un sens aux vêtements de saint Jean-Baptiste, plutôt qu'aux traits de son visage. Le P. Garucci a fait observer que saint Jean-Baptiste ne paraît dans ces monuments que couvert d'une peau brute [1] affectant la forme d'une tunique courte jetée négligemment. En effet, tous les monuments cités jusqu'au Xe siècle comme représentant le saint Précurseur dans la scène du baptême de Notre-Seigneur justifient cette observation. Seulement, dans la mosaïque de Saint-Jean de Ravenne et dans la miniature de la Bibliothèque impériale, cette petite tunique n'a pas conservé sa couleur fauve et cela sans doute dans un but de décoration ; mais elle se maintient d'ailleurs dans le même caractère et ne recouvre qu'à moitié saint Jean-Baptiste.

Ainsi, les artistes qui, en des temps plus voisins de nous, ont eu la pensée de traduire par un costume aussi agreste ce que la sainte Écriture nous apprend de la vie longtemps solitaire et toujours mortifiée de notre Saint, trouvent leur excuse dans ces exemples voisins des temps primitifs. Cet usage cependant est sévèrement blâmé par Molanus et Ayala, et, autant que nous pouvons en juger, il est encore venu trop tard pour prendre à nos yeux la valeur d'une tradition qui doive s'imposer à nous, d'autant moins qu'elle fut interrompue pendant tout le Moyen Age, et dès le Xe ou le XIe siècle, par l'usage tout contraire de revêtir saint Jean d'une longue tunique et du pallium, selon le costume dit apostolique. M. l'abbé Martigny [2] en cite même des exemples

[1] Garucci, *Vetri ornati*, p. 31, note 3.

[2] *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes.*

qui seraient antérieurs : il ne paraît pas lui-même considérer comme sérieux celui de fond du verre de Buanarotti, reproduit dans cette *Revue* [1], où le savant Florentin avait pris saint Paul pour le saint Précurseur ; il ne nous est pas prouvé que les autres soient aussi anciens que le pense M. l'abbé Martigny, mais nous attachons une véritable importance à la figure de l'oratoire de Saint-Venance, dont nous avons nous-même précédemment parlé ; on comprend d'ailleurs que saint Jean-Baptiste, représenté comme faisant partie d'un cortége de saints qui forment un abrégé de la Cour céleste, le soit différemment qu'il ne l'était dans l'accomplissement des actes de sa vie mortelle.

Dans quelques-unes des miniatures du manuscrit grec déjà cité, saint Jean est vêtu de cette dernière manière, lorsque, par exemple, il paraît devant Hérode, et dans le jugement dernier; mais nous n'acceptons pas sans réserve l'époque assignée à ce travail.

De semblables vêtements sur saint Jean-Baptiste paraissent d'ailleurs exclure toute intention de se conformer à la réalité historique : on retrouve, au contraire, une intention de ce genre dans les figures, assez fréquentes elles-mêmes au Moyen Age, où saint Jean porte une véritable tunique longue et régulièrement cousue, mais où cette tunique est formée d'une peau de bête ; sur un peu plus de quarante images, antérieures au XVe siècle et postérieures au Xe, que nous avons fait entrer en termes de comparaison, nous en avons compté environ le quart qui sont ainsi conçues. Dans le plus grand nombre, la tunique et le manteau de saint Jean n'ont rien qui les distingue de tout autre vêtement du même genre. Quand Guillaume Durand dit que saint Jean-

[1] *Revue de l'Art chrétien*, 1857, p. 293.

Baptiste est représenté comme un ermite [1], cette observation paraît se rapporter aux vêtements de peau brute. En effet, saint Renier, lorsqu'il se consacre à Dieu, dans les fresques du *Campo santo* de Pise, revêt une tunique semblable à celles que nous avons remarquées sur un grand nombre d'images de saint Jean-Baptiste. On voit cependant que l'observation de l'évêque de Mende, fondée en partie, était loin de s'appliquer de son temps aux cas les plus nombreux.

Il en est tout différemment au XVe siècle. Alors la robe d'étoffe est presque abandonnée, nous n'en avons compté que quatre exemples sur nombre de figures qui approchent également de la quarantaine. Dans près de la moitié des autres cas, saint Jean est vêtu de la tunique plus ou moins longue : nous l'avons remarqué notamment dans toutes les œuvres de Beato Angelico. Dans le surplus des cas, on voit reparaître l'usage de ne revêtir qu'à moitié le saint Précurseur, soit qu'on lui jette sur les épaules ou qu'on lui étende sur les reins un lambeau d'étoffe ou de grossière fourrure, usage qui est devenu tout à fait dominant sous l'empire du naturalisme de la Renaissance.

Après tant d'oscillations de l'iconographie, le mieux est assurément, en ce qui concerne la manière de vêtir saint Jean-Baptiste, de s'en tenir au récit évangélique d'après lequel on ne peut douter qu'il n'ait été très-complétement, quoique très-simplement vêtu ; il portera une tunique qui lui descendra au moins jusqu'à la moitié des jambes (*Voir la planche.*) Cette tunique sera tissue, mais d'un tissu grossier, comme elle pouvait l'être avec du poil de chameau ; elle sera soigneusement soutenue d'une ceinture de cuir, cette

[1] *Rat. div. off.*, l. I, cap. III, § 14.

circonstance n'ayant pas été sans dessein consignée dans l'Évangile, et recouverte d'un manteau également d'étoffe grossière et de peu d'ampleur. Saint Jean était, en effet, un nouvel Élie, il lui ressemblait par l'austérité de sa vie, et l'on sait que le Prophète laissa son manteau à Élisée, son disciple, comme signe de son héritage prophétique ; il n'est d'ailleurs que très-peu de ses images, antérieurement au complet laisser-aller des traditions iconographiques de la Renaissance, où il ne porte ce complément nécessaire de tout ancien costume.

Quant aux pieds du saint Précurseur, il est reçu qu'ils doivent être nus [1], plutôt encore pour lui donner un trait de conformité avec Notre-Seignenr et les Apôtres, signifier son dégagement des choses de la terre et témoigner de l'activité de sa prédication, qu'en raison de l'usage qu'il pouvait avoir de les avoir ainsi ; mais, pour ce qui est de la tête, il est sans exemple qu'on la lui ait jamais couverte, si ce n'est dans une peinture réputée du XIIe siècle et placée dans l'église de Sainte-Pétronille de Sienne, sur laquelle nous aurons beaucoup à revenir, où il porte une couronne impériale [2]. Hors l'idée particulière à ce tableau, la nudité de la tête s'accorde beaucoup mieux avec l'idée qu'on doit se faire de la simplicité, de l'austérité et de l'humilité propres à la vie du saint Précurseur.

[1] Les règles de l'iconographie n'ont jamais été ni assez bien établies, ni assez constamment suivies pour qu'on ne trouve pas d'exceptation ; par une singulière confusion dans un monument de cette importance, la verrière du jugement dernier, à Bourges, offre un saint Jean chaussé, en regard d'une sainte vierge aux pieds nus. Saint Jean porte aussi quelquefois des sandales.

[2] Guillaume della Ville, *Lettere sanesi*, t. I.

III.

L'agneau est le principal des attributs qui conviennent à saint Jean-Baptiste ; l'attribution qui lui en est faite se fonde sur les paroles mêmes dont il se servit pour désigner le Sauveur, lorsqu'il le vit venir vers lui : *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi* [1]. Nous avons vu que très-promptement l'iconographie chrétienne se plut à rapprocher l'image de St Jean-Baptiste et la figure de l'agneau. Si l'on se rend compte de l'esprit qui dirigeait les artistes dans l'exécution de ces antiques monuments, on reconnaîtra qu'ils représentaient l'Agneau divin pour lui-même, bien plutôt qu'à titre d'accessoire pour désigner Saint-Jean-Baptiste ou caractériser sa mission. L'agneau donné par Constantin au baptistère de Saint-Jean-de-Latran était d'or, et le St-Jean-Baptiste était d'argent. Au Moyen Age, ce fut, au contraire, avec l'intention de le caractériser lui-même, que l'on plaça dans la main du saint Précurseur cet emblème sacré. Le plus ancien exemple que nous en puissions citer est donné au XIIe siècle par le devant d'autel, primitivement retable de Sainte-Walburge, maintenant au musée épiscopal de Munster [2]. Nous y ajouterons, comme exemples pris au XIIIe siècle, la mosaïque qui ornait la face principale de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome [3], une statue de la cathédrale de Chartres, publiée par M. Didron [4], et une autre statue ornant la porte dorée de l'église de Notre-

[1] Joan., I, 29.

[2] *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 180. — De Caumont, *Abéc.*, p. 244.

[3] Nicolaï, *Bas. di San Paolo*, in-fol., pl. VI.

[4] *Iconographie chrétienne de Dieu*, p. 328.

Dame de Freiberg, en Saxe [1]. Tous ces monuments pris en des parties très-diverses de l'Europe ont cela de commun que l'agneau s'y montre enfermé dans une auréole. A Freiberg, sa tête est, en outre, ceinte du nimbe crucifère; la statue de Chartres y supplée au moyen de la croix pavoisée qui, soutenue par l'agneau, rehausse d'une autre manière sa signification symbolique. M. Didron a signalé une autre statue de saint Jean, placée à la cathédrale de Reims, où l'auréole a déjà disparu et où saint Jean paraîtrait caresser son agneau dans un sentiment qui deviendrait moins élevé. Néanmoins, dans les monuments d'époque immédiatement subséquente, le nimbe crucifère se conserve encore ordinairement sur la tête de l'emblème divin, comme on le voit dans la miniature du XIVe siècle, donnée par M. Didron dans son *Iconographie chétienne* [2], et saint Jean y fait le geste de montrer le Sauveur ainsi figuré. Dans une peinture du XVe siècle, attribuée par Forster à Zeitblour, le nimbe n'est plus crucifère, mais ces mots inscrits sur son contour : *Ecce Agnus Dei,* lui donnent une valeur plus qu'équivalente [3].

On satisfaisait ainsi encore amplement au désir qu'Ayala exprimait longtemps après, et sans beaucoup de succès alors, de voir toujours l'agneau de saint Jean-Baptiste se distinguer d'un animal vulgaire, *ab agno bruto*, soit qu'on lui surmontât seulement la tête, dit l'auteur, d'une couronne ou d'un nimbe, soit qu'on lui donnât aussi la croix à soutenir [4].

Au XVe siècle, il avait aussi paru un autre moyen d'atteindre le même but, moyen qui semble avoir été conçu dans

[1] Forster, *Mon. de sculpt. d'Allemagne*, t. I, p. 8, pl. 4.
[2] Didron, *Iconographie chrétienne de Dieu*. p. 329.
[3] Forster, *Monum. de Peint. d'Allemagne*, t. I, p. 26.
[4] Ayala, *Pictor christianus eruditus*, l. VI, cap. XII, § 6.

un esprit de résistance et peut-être par l'effet de la réaction qui se manifesta, dans certaines écoles, contre les tendances d'ailleurs toujours croissantes du naturalisme. Ce moyen consiste à faire reposer dans la main du saint Précurseur l'agneau sur un livre qui rappelle le livre aux sept sceaux de l'Apocalypse. Une peinture réputée de J. Van Eyck, mais qui, d'après Forster[1], serait seulement de son école, en offre un exemple bon à remarquer, car cette figure dans son ensemble réunit toutes les conditions de l'un des meilleurs types dont la reproduction puisse être consultée, à la condition de la corriger, comme nous l'avons fait dans notre planche, par l'allongement de la tunique et l'adjonction faite à l'agneau du nimbe crucifère et de la croix pavoisée [2].

Le seul fait du geste par lequel saint Jean montre l'agneau qu'il porte, maintient encore dans l'emploi de cet attribut une élévation qui disparaît à partir de la Renaissance. Avant même que le mouvement auquel elle a donné son nom ne fût consommé, Lugi Nivarini, dans un tableau de la galerie de Venise, avait représenté l'agneau broutant à côté de saint Jean-Baptiste. Un autre tableau, d'époque postérieure et de la même galerie, tableau consacré à saint Jérôme Giustiniani, comme patron principal, et où saint Jean-Baptiste ne figure qu'accessoirement, nous montre encore l'agneau sur le livre et porté par le saint Précurseur, mais de telle sorte que celui-ci le présente à un autre saint compris dans la même composition sans rien qui réponde au caractère sérieux de chacun d'eux et à la signification de l'emblème sacré; il s'agissait uniquement pour Licinio, auteur de ce tableau, de

[1] Forster, *Mon. de Peint. d'Allem.*, t. II, p. 12. — Husembeth, *Emblems af saints*. London, 1850, p. 77. — Cahier, *Caractéristiques des Saints*, t. I, p. 23.

[2] Il faudrait aussi que la chevelure fût un peu moins compassée.

faire à ce propos du mouvement et du pittoresque [1]. C'est ainsi que généralement, dans les temps modernes, quand l'agneau a été attribué à saint Jean-Baptiste, on s'est contenté de le poser négligemment ou de le faire jouer à ses côtés ; et, en vérité, il est difficile de comprendre quel profit l'art peut tirer d'un naturalisme aussi éloigné du vrai.

Au symbole de l'agneau ou plutôt aux paroles où saint Jean se servit de ce terme pour désigner le Sauveur, se rapporte aussi la banderole qui lui a été elle-même attribuée. Ordinairement, sur cette banderole, on lit précisément ces paroles : *Ecce Agnus Dei*, mais il arrive aussi qu'elles sont sous-entendues, et la banderole n'en est pas moins destinée à les rappeler. Elle a probablement pour principale origine l'usage adopté vers le XIIIe siècle de faire en quelque sorte parler la peinture en écrivant sur des sortes de lanières qui sont censées sortir de la bouche des personnages, les paroles qu'on veut leur faire exprimer. Cependant, elle rappelle aussi le volume déployé sur lequel on lit beaucoup antérieurement dans les monuments d'époque latine diverses sentences, le plus souvent tirées des saintes Écritures, et propres à caractériser surtout le Sauveur, mais parfois aussi quelques-uns de ses disciples.

Les paroles citées ne sont pas d'ailleurs les seules qui aient été inscrites sur la banderole de saint Jean-Baptiste ; ces paroles sont remplacées par celles-ci : *Vox clamantis*, etc., qui lui sont appliquées, mais non plus comme sortant de sa bouche dans une peinture grecque du XIIIe ou du XIVe siècle et dans un tableau italien du XVe, publié par M. Rosini, dans son *Histoire de la Peinture italienne* [2]. Quoiqu'il en soit, dans des temps plus récents, la banderole a été souvent dis-

[1] Zanotto, *Pinacotheca da Venezia*, 2 vol. in-fol.

[2] Rosini, *Storia della pitt. ital.*, t. I, p. 54 ; t. II, p. 21.

posée comme un accessoire de la croix, devenue elle-même l'un des attributs les plus ordinaires du saint Précurseur.

Cette attribution de la croix est d'une haute antiquité, car nous en voyons des exemples dans les mosaïques de Saint-Jean *in Fonte* de Ravenne et de Saint-Venance de Rome. Saint Jean, dans la première, soutient une grande croix richement gemmée; dans la seconde, il porte une croix processionnelle. Dans plusieurs des miniatures de notre manuscrit grec, il la porte à doubles branches [1]. Dans la plupart des autres monuments contemporains où il est représenté baptisant Notre-Seigneur, on lui a mis à la main une sorte de bâton ou roseau, quelquefois recourbé, qui paraît une double allusion aux paroles de Notre-Seigneur, lorsqu'il disait : *Qu'êtes-vous allé voir dans le désert : un roseau agité par le vent* [2], et au symbolisme des eaux, le roseau étant une plante aquatique; il faut y voir en même temps une sorte de crosse et une manière d'exprimer le haut ministère confié à saint Jean-Baptiste. Ce symbole, dans tous les cas, n'a pas été sans influence sur la double attribution de la croix et de la croix de roseau qui a fini par prévaloir chez les peintres modernes. Ce n'est cependant qu'à partir du XVe siècle que cette attribution est devenue vraiment fréquente. Ayala ne l'accepte que timidement, *quod nescio an recte fiat* [3], mais ses réserves ne sont pas fondées, et on ne peut douter que la croix ne soit parfaitement à sa place dans les mains de saint Jean-Baptiste.

Il est probable que, primitivement, elle lui avait été donnée dans la mosaïque de Ravenne, pour signifier les mérites du Sauveur appliqués par le baptême, et, dans la mosaïque de

[1] Msc. grec, 74, fol. 167 v°, 168, 168 v°, 169, 174.

[2] MATTH., XI, 7.

[3] AYALA, *Pictor christianus*, l. VI, c. XII, § 6.

Saint-Venance, pour rappeler son propre martyre, et à ce titre sa participation à la passion du Sauveur, ou mieux encore à la gloire et au triomphe qui en était la conséquence; c'est pourquoi elle prenait la forme d'une croix processionnelle, c'est-à-dire d'un trophée. C'est ainsi que la croix avait été attribuée à saint Laurent, et chez les Grecs elle est demeurée généralement un symbole du martyre sans égard au genre de tourments et de mort soufferts par les saints qui la portent. Mais en considérant la direction nouvelle des idées lorsque l'usage de cette attribution s'est répandu, on ne peut guère douter qu'elle n'ait été alors envisagée comme un signe de pénitence, de cette vie austère à laquelle saint Jean s'assujettissait, et de la pénitence qu'il venait prêcher; plus tard, surtout quand il a été représenté enfant, elle n'a plus été souvent qu'un jeu dans la pensée des artistes, mais alors elle ne doit pas moins rappeler les pensées plus sérieuses dont, qu'ils y songent ou non, ils nous transmettent l'expression en représentant la croix.

Saint Jean-Baptiste a été appelé un ange, de la bouche de Dieu même: *Ecce mitto Angelum meum qui præparabit viam tuam ante te* [1]. En conséquence, les Grecs l'ont souvent représenté avec des ailes, M. Didron dit même qu'ils le font habituellement : il en a publié un exemple provenant d'une fresque du couvent de Karçariauï, sur le mont Hymette [2], et on en voit un autre plus ancien dans le supplément de Gori [3]. Chez les Latins, ce mode de représentation, s'il n'est tout à fait inusité, est au moins fort rare; il est possible qu'on l'ait eu en vue, au XVIe siècle, dans une figure faisant partie d'un ensemble de bas-reliefs qui ornaient

[1] MATH., XI, 10.
[2] DIDRON, *Iconog. chrét. de Dieu*, p. 72.
[3] *Thes. Vet. dispt.*, t. III, suppl. pl. III.

une chapelle du comté de Lincoln, en Angleterre, et qui ont été publiées par Cartes [1] ; mais elles l'ont été trop imparfaitement pour permettre, sans avoir vu l'original, d'aller au delà du doute exprimé par l'auteur du commentaire. Celui-ci n'ose en effet décider si cette figure représente un ange ou saint Jean-Baptiste; selon lui, elle porterait une colombe sur ses deux mains : la colombe n'aurait rien de déplacé comme attribut de saint Jean, puisque c'est en confirmation de son témoignage que le Saint-Esprit est apparu sous cette forme; cependant, ces sculptures étant très-frustes, lorsqu'elles ont été dessinées à la fin du siècle dernier, si on en juge par la gravure, on serait fondé à croire que cette colombe présumée était ou l'agneau ou la tête du saint Précurseur portée dans un plat. Dans ce dernier cas, la figure en question aurait eu un trait de ressemblance de plus avec les images grecques précédentes qui, l'une et l'autre, offrent cette particularité, que la tête du saint Précurseur est associée comme attribut à la figure qui le représente lui-même en personne; elle est également posée sur ses mains dans la peinture du mont Athos et placée à côté de lui dans la peinture de Gori.

Dans ces monuments, la tête humaine posée dans un plat, est considérée comme un véritable attribut de saint Jean-Baptiste, puisqu'elle est jointe à sa personne, représentée d'ailleurs dans sa parfaite intégrité; il est plus ordinaire de la représenter ainsi ou absolument isolée ou portée par la fille d'Hérodiade, et on doit encore la considérer alors comme rentrant dans la classe des attributs, puisqu'elle suffit par elle-même pour rappeler le saint Précurseur en son genre de mort. Ce moyen iconographique de le représenter

[1] CARTES, *Ancient paintings et sculpt. in England*, in-fol , p. 57.

nous paraît d'ailleurs d'un usage moderne, et nous ne croyons pas qu'ils remonte au delà des trois derniers siècles: ce n'est pas une raison pour le proscrire pourvu que l'on s'en serve selon les convenances, et que les grâces ou les émotions de la jeune fille ne deviennent pas, comme le cardinal Frédéric Boromée et Ayala s'en sont plaints justement, l'objet principal du tableau.

Ce serait un autre abus que de représenter dans cette situation la tête de saint Jean-Baptiste avec les convulsions d'une décapitation ordinaire. On comprend qu'un semblable sujet, exécuté au XVe siècle, de la main de Gentile Bellini, ait paru s'éloigner de la vérité naturelle aux yeux du sultan auquel, selon Ayala, le peintre l'aurait présenté; le grand turc était parfaitement dans son rôle en faisant couper à l'instant même la tête d'un prisonnier, sous leurs yeux, pour montrer quel doit être dans son horrible réalité un pareil spectacle; mais l'artiste chrétien était aussi dans le sien s'il avait su alors même édifier en représentant sur la tête du serviteur de Dieu la sérénité et la paix que la mort ne peut enlever à l'âme du martyr [1].

D'autres attributs ont été donnés à saint Jean-Baptiste. M. l'abbé J. Corblet a parlé dans cette *Revue* [2] d'une médaille en plomb du XIVe siècle, destinée aux pèlerins qui allaient à Amiens vénérer le chef de saint Jean-Baptiste, où cette face est représentée sous la forme symbolique de la lune, pour exprimer que le fils d'Élisabeth n'était que le reflet de la lumière éternelle: *Non erat lux.*

[1] AYALA, *Pict. christ.*

[2] *Revue de l'Art chrétien*, 1857, p. 132. — La tête de saint Jean-Baptiste est aussi honoré à Rome, à *Saint-Silvestre-in-Capite*, comme encore conservée dans cette église. On sait que ces prétentions multiples peuvent se justifier par des divisions plus ou moins considérables de la même relique.

Husenbeth cite l'exemple d'une sauterelle qui aurait été associée comme attribut à l'agneau du saint Précurseur. La statue de Notre-Dame de Freiberg offre cette particularité remarquable qu'elle repose sur une figure accompagnée d'ondulations ; cette figure, de l'avis très-vraisemblable de Forster, représente le Jourdain ; ce fleuve a été en effet trop souvent personnifié dans la scène du baptême de Notre-Seigneur pour qu'il y ait à s'étonner de le voir ainsi passer relativement à saint Jean à l'état d'attribut personnel. Ce ne sont là cependant que des attributs accidentels; il est loisible à chaque artiste d'en imaginer d'analogues, sans qu'il soit utile de lui imposer d'autres règles que celle de prendre ces attributs au cœur de son sujet et de ne les employer jamais au détriment des données iconographiques consacrées par un usage plus général.

IV.

Saint Jean-Baptiste est représenté ou enfant, ou dans la maturité de l'âge, ou dans le cours de sa vie mortelle et dans les circonstances de sa mort, ou dans la gloire en occupant un rang supérieur dans la cour céleste ; le prenant dans son premier âge, avant d'aborder la série historique des événements où l'Art chrétien est appelé à le faire figurer, nous commencerons par examiner quelle est la valeur et la légitimité du rôle qu'on lui fait jouer habituellement dans le genre de compositions si répandues depuis la fin du XVe siècle, sous le nom de Saintes-Familles ; dans ces scènes gracieuses, les artistes modernes se sont efforcés à l'envi de rendre tout ce qu'ils ont pu concevoir d'innocence, de fraîcheur, de profonde tendresse, de suave simplicité, pour l'appliquer à l'enfance de Jésus ; après sa Très-sainte Mère, préférablement

souvent même à saint Joseph, ils se sont plû alors à lui associer un enfant de son âge, et c'est le petit saint Jean qui naturellement a reçu cet honneur; l'esprit plus mâle de l'art et de la piété chrétienne dans les hautes époques ne se serait pas prêté à de semblables combinaisons: au XIIIe siècle encore, les fortes pensées et les hautes aspirations l'emportaient trop sur les effusions d'une sensibilité plus humaine pour en ouvrir l'accès, mais, au XIVe siècle, on en voit le prélude dans ces madones où la tendresse tend de plus en plus à l'emporter sur la dignité, et à ces enfants Jésus qui se montrent si disposés à jouer, il sera naturel de donner un compagnon de leurs jeux innocents.

C'est une question de savoir si saint Jean-Baptiste, après sa naissance, se rencontra jamais avec son divin Maître avant le jour où, sa mission publique commencée, il le vit venir et lui rendit un solennel témoignage; l'Évangile n'en parle pas, et nous croirions sans difficulté, conformément aux méditations de la sœur Emmerich, que jamais auparavant, ni enfant, ni homme mûr, il ne lui fut donné de jouir de cette douce satisfaction. En présence du Sauveur, il avait tressailli de joie, quand ils étaient encore l'un et l'autre cachés dans le sein de leurs mères, mais éloigné de lui par la fuite en Égypte et voué ensuite à une vie toute de sacrifice et de pénitence, il n'est pas contraire à l'idée que nous devons nous faire de notre passage ici-bas, et d'une perfection consommée comme la sienne, de penser qu'il ait attendu dans une héroïque privation et son jour et son heure. Enfant, jeune homme, adulte, il n'avait cependant qu'une pensée, qu'un culte, qu'un amour, la pensée, le culte, l'amour de Jésus, et indépendamment de tout ce qu'une histoire plus circonstanciée viendrait nous apprendre, l'on peut considérer l'association iconographique du petit saint Jean

et de l'enfant Jésus comme moyen d'exprimer les rapports intimes qui depuis leurs premiers jours se continueront jusqu'à la fin entre ces deux existences.

Que cette association ait eu pour origine l'affaissement moral de l'Art chrétien dans le sens du naturalisme, ce n'est pas une raison pour qu'elle ne puisse être relevée comme la piété tendre l'a été elle-même jusqu'à constituer des types particuliers de la plus haute sainteté. Le Fils de Dieu s'étant fait homme véritablement, il lui plaît de se voir appliquer selon les circonstances de sa vie mortelle toutes les manières d'aimer qui peuvent nous porter vers les êtres humainement les plus chers. A de saints enfants, il est apparu comme étant encore de leur âge, et il a porté la condescendance jusqu'à jouer quelquefois avec eux.

A ce point de vue, l'association dont nous parlons, est une jolie fleur introduite dans notre parterre et nous prendrons soin de la cultiver soigneusement, bien loin de vouloir l'en exclure. Mais, de grâce, quand vous peignez d'aussi saints enfants, ne souffrez pas que votre pinceau s'amuse à rien de puéril, évitez surtout qu'il ne s'égare, sous prétexte de laisser-aller, jusqu'à l'inconvenance ; proscrivez chez le Fils de Marie et le fils d'Élisabeth toute nudité qui eût fait baisser les yeux de la Vierge des vierges. Que de pureté, que de recueillement comportent de semblables scènes, sans nuire à la gentillesse qu'il est permis d'y rechercher ! que l'enfant Jésus doit être donc attrayant ; que de vénération doit se faire sentir dans le petit saint Jean, au milieu même de ses enfantines familiarités !

Malheureusement, vu les tendances du moment où ces sortes de compositions se multiplièrent, il en est peu qui aient été comprises avec toute l'élévation que comporte le sujet et qui puissent entièrement servir de modèles, malgré

les qualités aimables, le charme même, qu'on y pourra trouver, en les prenant, comme elles ont été faites, un peu terre à terre.

Parmi les œuvres d'art antérieures au XVe siècle, nous n'avons rencontré qu'un seul exemple d'une figure de saint Jean enfant, réunie dans un même tableau à celle du Dieu nouveau-né. Décrite dans les lettres Siennoises du Père della Valle, qui l'attribue au XIIe siècle, et publiée par M. Rosini dans son *Histoire de la Peinture italienne*, cette composition se voit à Sienne, dans l'église de Sainte-Pétronille ; elle fait partie d'une série de petits sujets représentant la vie de saint Jean-Baptiste, autour de la figure principale couronnée du saint Précurseur dont nous avons parlé ; placée à la suite de la Visitation, elle a pour objet de représenter une visite que sainte Elisabeth aurait rendue à son tour à la sainte Vierge. Marie est assise tendant légèrement une de ses mains, soutenant de l'autre Jésus qui bénit; Élisabeth, à demi agenouillée, soutient dans ses bras et présente son fils, qui, tendant la main vers Jésus, semble déjà commencer sa mission et dire par son geste, *le voilà*. Les attitudes sont dignes, ingénues et pieuses, si on en juge par la gravure dont M. Rosini affirme l'exactitude [1].

[1] *Lettere Senesi*, Venise, 1782, in-4°, t. I, p. 214 et non pas 244, comme le dit M. Rosini, *Storia della Pittura italiana*, t. I, p. 88. — L'exemplaire des lettres Siennoises que possède l'auteur de cet article, est celui-là même de d'Agincourt, portant son nom et annoté de sa main; il vient de la vente publique, faite après décès, de la bibliothèque du marquis Costabile, de Ferrare ; ni vendeur, ni acheteur, ni enchérisseur, personne ne s'était aperçu alors de la circonstance qui en rehaussait la valeur. Il paraîtrait, d'après une note manuscrite de d'Agincourt, que le tableau de saint Jean-Baptiste dont il s'agit, a été gravé avec tout son entourage pour le prince Sigismond Chigi, et que l'auteur de l'*Histoire de l'Art par les monuments* n'en connaissait que la gravure : il n'en parle pas d'ailleurs dans son grand ouvrage et on ne peut pas directement s'appuyer de son autorité pour en déterminer la véri-

Au XVe siècle, les tableaux où le petit saint Jean est représenté avec l'enfant Jésus ne sont pas rares, du moins en Italie. M. Rosini nous en fait également connaître deux auxquels nous nous arrêterons spécialement; au premier d'abord, en raison de sa date présumée, qui le ferait remonter à la première moitié du siècle. Il porte cette inscription: ANTONIUS DA SOLARIO VENETUS, et nonobstant cette origine vénitienne, d'ailleurs ignorée, il est donné comme d'Antoine da Solario, dit le Zingaro, mort en 1455, le maître le plus en renom à Naples à cette époque [1]. L'autre, conservé dans la galerie de Berlin, porte le nom de Jean Sanzio, IO. DE SANTIS URB. P., le père et le premier maître de Raphaël, mort en 1494, d'après M. Rosini [2]. Malgré cette différence d'une génération toute entière, ce second tableau, dans son style et sa composition, semblerait avoir quelque chose de plus primitif que le précédent, et l'on pourrait douter de l'attribution faite de celui-ci, d'autant plus que M. Rosini hésite à reconnaître l'authenticité de son inscription; mais il se pourrait aussi qu'il eût été seulement un

table époque, mais on voit que d'Agincourt s'est rendu sous ce rapport à l'avis du P. della Valle, par la place qu'il accorde à un autre tableau représentant saint Pierre, tableau que l'auteur des lettres Siennoises donne aussi comme étant du XIIe siècle, quoique sur de moindres fondements, selon M. Rosini. D'après celui-ci, les hommes compétents seraient plus portés à admettre, quant au saint Jean, l'opinion du père della Valle, opinion qu'en l'absence de l'original, les détails d'architecture observés dans la gravure de M. Rosini. suffirait pour rendre plausible.

[1] *Stor. della Pitt. ital.*, t. III, p. 9 et 24.

[2] Id., t. III, p. 133. — M. Rosini en adoptant cette date, n'explique pas comment la duchesse d'Urbin, dans sa lettre de recommandation, pour Raphaël, au gonfalonier de Florence, Soderini, semble parler de Jean Sanzio, comme vivant encore en 1504. (*Lettres sur la Peinture*, recueillies par Bottari.—QUATREMÈRE DE QUINCY, *Hist. de Raphaël*, appendice, p. 430.) Dans tous les cas, le père de Raphaël était, de l'avis de tous, mort avant 1508.

peu modernisé dans l'original par des retouches, ou dans l'estampe par l'interprétation du graveur; et il ne faut pas oublier que, dans l'école du Pérugin à laquelle Jean Sanzio appartenait lui-même, il paraît y avoir eu systématiquement des tendances plus archaïques que chez d'autres peintres contemporains ou antérieurs, plus lancés dans le mouvement naturaliste. Laissons donc au Zingaro l'œuvre qui lui est attribuée, et disons que le petit saint Jean a été représenté par lui recouvert d'amples vêtements avec une petite croix à la main, et la banderole à son côté; il s'approche de l'enfant Jésus comme pour participer aux mêmes joies, car il offre ou une fleur ou feuille de trèfle au petit oiseau attaché à une patte par un fil que tient le Fils de Marie; mais en même temps ses yeux se dirigent sur son jeune Maître lui-même dans un sentiment de naïve vénération. Si l'on considère d'ailleurs le recueillement de la mère, et même celui des deux enfants qui semblent au milieu de leurs jeux s'arrêter pour diriger plus sérieusement leurs jeunes pensées, puis, d'un autre côté, cependant, ces puérilités, et plus encore la nudité absolue de l'enfant Jésus, si mal à propos donnée comme signe d'innocence, on reconnaîtra bien là le caractère mixte d'une époque où les sentiments chrétiens règnent encore dans un monde qui s'en va à la dérive vers les courants où ils se perdent.

Les mêmes nudités, devenues d'un usage de plus en plus général, se retrouvent dans le tableau de Jean Sanzio et de manière à témoigner plus manifestement encore de la bonne signification que l'on croyait pouvoir y attacher. Néanmoins, ce tableau est d'un ordre plus élevé, c'est un tableau d'autel, tandis que l'œuvre du Zingaro appartient à ce genre familier qui commençait à prendre de la vogue pour les madones destinées aux habitations particulières. Dans le tableau de

Jean Sanzio, la sainte Vierge, portant l'enfant Jésus, est assise sur un trône aux côtés duquel sont placés, en avant saint Jacques le Majeur et un autre apôtre, et plus immédiatement deux saints enfants parmi lesquels saint Jean-Baptiste, à droite, se fait facilement reconnaître à sa courte tunique de peau et à sa longue croix ; il est probable que l'artiste, obéissant en peignant l'autre enfant au goût de son école pour la parfaite symétrie, a eu l'idée de représenter ainsi saint Jean l'Évangéliste.

Comme on le voit, cette composition pouvait être conçue sans que l'on eût la première pensée de représenter Jésus et son saint Précurseur, comme s'ils avaient été réellement des compagnons d'enfance ; saint Jean-Baptiste avait les mêmes droits à figurer auprès du trône de Jésus et de Marie que saint Jacques, par exemple, où tout autre saint appelé là selon l'usage, comme l'un des patrons de l'église, de la cité ou des donateurs, et il avait des droits à le faire comme enfant, puisqu'il avait été sanctifié définitivement dans le sein de sa mère, et qu'il est le seul dont on célèbre la naissance, au même titre que l'on fête les saints au jour anniversaire de leur mort.

Mantegna, vers le même temps, peignait, en 1495, à Mantoue, la célèbre Vierge de la Victoire, où le petit saint Jean, placé également au pied du trône de Marie, et tenant une croix pavoisée, lève la main vers l'enfant Jésus, comme pour l'annoncer déjà ; bien qu'antérieurement à ces tableaux, on en rencontre un certain nombre d'autres du milieu du XVe siècle où les deux enfants sont mis en scène d'une manière moins solennelle, on peut cependant considérer le genre de composition dont ils nous offrent l'exemple, comme ayant servi de point de départ aux compositions plus familières qui devinrent si communes dans la suite. Parmi les œuvres

des contemporains de Jean Sanzio et de Mantegna, où l'on aperçoit le mieux la transition du genre grave au genre familier, nous en citerons une de Dominique Guirlandajo (1450-1495), et deux d'Alexandre Boticelli (1437-1505).

Guirlandajo a représenté le petit saint Jean en contemplation devant l'enfant Jésus qui, debout sur les genoux de sa sainte Mère, le bénit. Les deux tableaux de Boticelli se trouvent dans la gallerie des Ufizzi et dans celle du palais Pitti, à Florence. Dans l'un et l'autre de ces tableaux, le jeune Saint semble l'un des anges qui viennent adorer le divin Fils de Marie; seulement, il n'a pas leurs ailes, et, au palais Pitti, on le reconnaît de plus à sa tunique de peau et à sa croix; la comparaison des deux tableaux aide ensuite, aux Ufizzi, à le faire distinguer des esprits purement célestes. Dans ce dernier tableau, il tient d'une main le livre sur lequel la sainte Vierge écrit le *Magnificat*, et de l'autre l'encrier où elle trempe sa plume. Circonstance d'une familiarité singulière, dans une production si élevée par l'expression des sentiments pieux.

L'idée d'attribuer au petit saint Jean quelque chose du rôle de la nature des anges paraît aussi n'avoir pas été étrangère à une précieuse figure de Jean Sanzio où il avait représenté, selon la tradition, les traits de son jeune fils Raphaël, et où les ailes de l'archange se trouvent associées cette fois à la croix du Précurseur [1].

Parmi les œuvres du même temps, remarquables par une égale fraîcheur d'idées, on reposera encore la vue avec bonheur sur le groupe donné comme du Pinturrichio et gravé par la société de Dusseldorf, où l'enfant Jésus et son jeune compagnon sont représentés cheminant ensemble comme deux tendres amis.

[1] Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, t. III, p. 132.

Tous ces tableaux sont italiens ; il est à croire, en effet, que c'est de l'Italie que vient le mode de représentation dont ils offrent les plus anciens exemples. Il serait curieux de savoir si l'usage de faire figurer chez nous dans les processions des enfants qui remplissent le rôle du petit saint Jean, en dérive, ou si au contraire il ne lui serait pas plutôt antérieur. Il est possible, d'ailleurs, que cet usage n'ait aucune corrélation avec l'idée de donner un jeune compagnon à l'enfance de Jésus et qu'il reposât sur le fondement plus solidement historique de la vie sainte que le Précurseur mena dans le désert dès ses plus tendres années.

VI.

Il est assez ordinaire que les séries de sujets historiques destinées à mettre en tableau la vie du saint Précurseur commencent par l'annonce de sa naissance faite à Zacharie, son père. Cette apparition de l'archange Gabriel a été représentée dès le Ve siècle, dans les mosaïques de l'arc triomphal, à Sainte-Marie-Majeure, en tête de plusieurs scènes se rapportant, en l'honneur de Marie, à l'enfance du Sauveur, avec cette particularité que l'ambassadeur céleste est accompagné d'un autre ange formant sa suite. Elle figure en tête des petits sujets qui encadrent le tableau de Sainte-Pétronille de Sienne, réputé du XIIe siècle. Dans les bas-reliefs de la plus ancienne des portes du baptistère de Florence, Jean de Pise, au XIVe siècle ; dans les fresques de celui de St-Jean-de-Latran, André Sacchi, au XVIIe siècle, ont aussi débuté par cette scène ; et la même marche est prescrite par le *Guide de la Peinture* du mont Athos [1].

La scène qui doit suivre alors naturellement est celle de la Visitation ; cependant le *Guide de la Peinture* l'omet et

[1] Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 356.

Jean de Pise la fait précéder d'une autre où Zacharie, devenu muet, fait connaître sa situation à un groupe de gens émerveillés. D'après le P. della Valle, le tableau de Sienne l'aurait placé à la suite de la naissance de saint Jean, qu'elle devrait précéder ; et cela, par un motif d'agencement, qui semblerait se rapporter à la pensée toute neuve de la visite rendue, dans la scène suivante, par sainte Élisabeth à la sainte Vierge.

C'est par la naissance elle-même du Précurseur que débutent les artistes plus limités par l'espace. Généralement, sainte Elisabeth alors est représentée couchée, et l'Enfant déjà entre les mains de femmes occupées à lui donner les premiers soins ; le *Guide de la Peinture* prescrit de représenter simultanément Zacharie écrivant le nom de son fils ; il est mieux et plus usité de faire une composition séparée de la scène de l'imposition du nom, où Zacharie doit retrouver la parole et entonner le cantique *Benedictus*.

Ayant à la représenter dans un petit tableau qui se trouve maintenant aux Ufizzi de Florence, le Beato Angelico s'est conformé à l'usage presque général, et il a choisi le moment où Zacharie écrit le nom du nouveau-né ; c'est une scène de famille qui se distingue chez lui par une expression de joie douce, pure et vraie dans le groupe de jeunes femmes qui présentent le tendre enfant à l'heureux vieillard. Parmi les miniatures de l'évangéliaire grec de la Bibliothèque impériale, donné comme étant du VIIIe siècle, il y en a une qui nous a frappé par l'attitude de sainte Elisabeth ; elle n'est plus couchée, mais debout devant son mari, et lui présentant elle-même le fils dont la haute destinée est aussi plus vivement en relief ; cette pensée eût été plus accentuée encore si on voyait Zacharie élever la tête, saisi d'inspiration au moment où sa langue se délie pour pro-

noncer son sublime cantique. Telle paraîtrait, en effet, avoir été l'intention d'André Sacchi : en ce point, il aurait fait mieux que ses devanciers, dans l'ordre même des idées où on ne peut guère leur refuser une supériorité sur les modernes.

Il ne conserve pas cet avantage dans le compartiment suivant, où il a représenté d'une manière assez vulgaire la bénédiction reçue par le pieux enfant, de ses parents, avant de partir pour le désert, départ qui a été lui-même, au contraire, le sujet d'un grand nombre de compositions pleines de charmes et de poésie.

D'après diverses légendes, le premier départ de saint Jean vers le désert aurait eu pour objet de le soustraire au massacre des Innocents, et il y aurait été emporté par sainte Elisabeth ; le *Guide de la Peinture* veut qu'on la montre dans cette circonstance, poursuivie par un soldat armé, auquel elle a le bonheur d'échapper. M. Didron ajoute en note que ce sujet est fréquent chez nous, et il fait observer qu'on le voit notamment sculpté en ivoire sur le magnifique tryptique du XIIIe siècle, venant de Poissy, mais d'origine italienne, qui est aujourd'hui l'un des plus précieux joyaux du musée du Louvre.

Plus anciennement, on aimait de préférence à rendre ces paroles de l'Evangile : *Ductus est in deserto*, en représentant le saint enfant emmené par un ange : tel est le signe correspondant au texte dans l'évangéliaire grec de la Bibliothèque impériale (fol. 107 v°) ; on le retrouve également sur un dyptique en argent du baptistère de Florence, publié dans Gori [1] et dans l'encadrement du tableau de Sainte-Pétronille de Sienne [2] ; sur ce dernier monument, le jeune

[1] *Thes. vet. dypt.*, t. III, p. 352.

[2] *Lettere sanesi*, t. I, p. 214.

Précurseur au lieu d'être tenu par la main de l'ange, est porté sur l'une de ses épaules. Sur la porte du baptistère de Florence, Jean de Pise l'a représenté s'acheminant seul vers la solitude où il va passer sa vie.

Lorsqu'au contraire l'imitation des affections naturelles, en s'approchant des temps modernes, prit plus de développement dans l'art, ou s'attacha plus volontiers aux adieux du jeune Saint à sa famille. On les voit représentés sur le devant d'autel en argent du baptistère de Florence, œuvre du XVe siècle ; vers le même temps, Fra Filippo Lippi, ayant à exposer la vie de saint Jean-Baptiste dans les fresques qu'il peignit à Prato, en fit le sujet de l'une de ses plus charmantes compositions [2]. Il nous souvient aussi, quoique confusément, d'avoir été agréablement impressionné par un tableau du Garafolo, sur le même sujet. Chez André del Sarte, nous retrouvons le choix du moment où saint Jean reçoit la dernière bénédiction de son père. Dans tous ces derniers tableaux, le jeune Saint approche de l'adolescence ; il n'est pas à notre connaissance qu'il eût été représenté comme ayant déjà atteint la plénitude de la jeunesse, dans aucune série historique, mais il l'a été dans des tableaux faits pour demeurer isolés : ceux de Raphaël aux Ufizzi de Florence, d'Annibal Carrache au *Britisch museum*, du Guerchin, dans la galerie de Vienne [3], un autre du Guide dont nous avons également la gravure sous les yeux, témoignent du goût que l'on prit au XVIe siècle pour ces représentations choisies alors, on ne peut en douter, comme une occasion pour peindre un beau jeune homme.

Les séries de compositions conçues dans un esprit icono-

[1] La Barthe, *Hist. des Arts industriels*, t. I, pl. LXI.
[2] Rosini, *Stor. della Pitt. ital*, t. III, p. 9.
[3] Réveil, *Musée religieux*, pl. 117, 118.

graphique plus sérieux se poursuivent d'ordinaire de telle sorte que l'on passe sans intermédiaire, de la scène qui rappelle le départ pour le désert, à celle où saint Jean commence le cours de ses prédications ; mais ce n'est pas sans exceptions. Les miniatures de notre évangéliaire grec le représentent au milieu de ce désert même se préparant à sa mission, et le tableau de Sainte-Pétronille de Sienne, se soutenant dans le caractère d'originalité qui lui est particulier, fait précéder la scène de la prédication d'une apparition du Sauveur à celui qui va bientôt lui préparer les voies.

La prédication de saint Jean-Baptiste a été l'objet de fréquentes représentations, qui, plus ou moins dignes de remarque sous le rapport de l'agencement pittoresque, offrent au point de vue de l'iconographie peu de matière à l'observation. Il est dans l'ordre que cette prédication se passe en pleine campagne ; cependant par une singularité exceptionnelle, dans les peintures du XVe siècle, grossières mais curieures, qui recouvrent en entier les murs et les voûtes de Gazaux, près de Bagnères de Luchon, dans les Pyrénées, saint Jean-Baptiste est monté dans une chaire ; l'artiste eut craint autrement de ne pas assez dire qu'il s'agit d'une prédication [1]. Sur les fonts de Liége, publiés dans les *Annales archéologiques* [2], le texte du discours de l'orateur est rapporté en ces termes : *Facite ergo dignos fructus pœnitentiæ.* La porte du baptistère de Pise offre deux scènes de prédication, la première adressée aux Pharisiens pour les confondre, la seconde à la masse du peuple pour l'attirer dans la voie du salut. Sur le même monument, saint Jean baptise les Juifs pénitents, avant de baptiser le divin Maître ; ces

[1] *Étude sur les fresques de Gazaux de Larboust*, par M. le chevalier A. du Mége, in-4°, 1852.

[2] T. v, p. 28.

deux scènes de baptême ont été d'ailleurs fréquemment répétées, elles s'observent notamment dans les miniatures de notre évangéliaire grec, et sur les fonts de Liége, où l'on attribue dans la première ces mots à saint Jean : *Ego vos baptizo in aqua, veniet autem fortior me post me.*

Le baptême de Notre-Seigneur lui-même tient une si grande place dans l'iconographie de son Précurseur, qu'il mérite un article à part : poursuivant dans l'étude des faits qui ont reçu la consécration de l'art, nous arrivons immédiatement aux circonstances qui précèdent la mort de saint Jean-Baptiste. Jean de Pise, dans ses bas-reliefs, en a groupé quatre avant d'arriver à la fille d'Hérodiade : saint Jean devant Hérode, lui reprochant son incontinence ; saint Jean conduit en prison ; saint Jean dans sa prison, et saint Jean, au sein de cette prison, rendant un nouveau témoignage au Fils de Dieu. La première et la troisième de ces circonstances avaient été également mises en lumière plus anciennement par l'auteur du tryptique en argent du même baptistère ; on les retrouve également sur le devant d'autel aussi en argent dont ce baptistère fut enrichi au XVe siècle. Le tableau de Sainte-Pétronille de Sienne consacre une composition au message de saint Jean à Jésus-Christ, lorsqu'il lui fit demander : *Tu es qui venturus est, etc.* [1]?

Le festin d'Hérode a plus généralement fixé l'attention des artistes, il figure dans les quatre monuments qui précèdent ; chez nous, ce sujet paraît avoir pris une vogue particulière du XIIIe au XVe siècle, où la faveur dont jouissaient alors les jongleurs a fait supposer que la danse capable d'exercer sur Hérode une si déplorable fascination fut une danse d'acrobate : en conséquence, c'est sur ses

[1] MATTH. x, 9. — D'Agincourt fait observer dans une note manuscrite, que ce sujet manque dans l'estampe gravée pour Chigi.

mains et la tête en bas que danse la jeune fille. Nous citerons, au contraire, un tableau de Thadée Gaddi, maintenant au musée du Louvre, où la fille d'Hérodiade est représentée une lyre à la main et un violon l'accompagne.

Dans ce même tableau, accumulant des faits qui se sont succédé, le peintre a aussi représenté la tête de saint Jean, déjà coupée et portée dans un plat par un serviteur, comme un mets du festin. Il en est de même sur le dyptique en argent du baptistère de Florence où le plat chargé de la tête est suspendu comme un emblème au-dessus de la tête de la danseuse. Sur la porte du même baptistère où il avait, au contraire, à remplir de nombreux compartiments, Jean de Pise, au lieu de resserrer les sujets, a continué de les diviser; la décapitation, la tête présentée à la table d'Hérode, puis offerte par la fille à la mère, forment autant de scènes distinctes.

On sait que la décapitation a été spécialement un sujet habituel de tableau pour les peintres modernes, et que beaucoup d'entre eux ont aimé à jouer en quelque sorte avec la situation de cette jeune fille, recevant avant l'âge des fortes haines un présent que la vengeance d'une femme consommée dans le crime pouvait seul demander.

Les artistes du Moyen Age s'élèveront par d'autres côtés, mais il leur allait peu de saisir et de rendre dans leur vivacité ou leur profondeur les mauvaises passions, et dans les bas-reliefs de la porte du baptistère de Florence, la mère comme la fille semblent dans la plus naïve quiétude. Cette série historique, la plus complète de celles qu'il nous a été donné d'étudier, se termine par la sépulture du Saint, à laquelle deux panneaux sont consacrés ; sur l'un, son corps est emporté par ses disciples; sur l'autre, il est déposé dans la tombe. Le tableau, nous dirions plutôt le poëme de Sienne,

nous laisse sur de plus fortes pensées; dans l'avant-dernière scène, qui suit immédiatement celle de la décapitation, on voit un disciple du Saint qui porte à Jésus et à Marie la nouvelle de la mort de son Maître: le Christ, assis sur un lieu plus éminent, porte sur la tête une couronne impériale; la douleur et le trouble du disciple se font vivement sentir, l'émotion de la Vierge se reconnaît, mais le Christ se montre supérieur à toute impression de ce genre comme un homme livré à de hautes réflexions.

La scène finale représente l'entrée du Saint dans les limbes ; à la porte de ce séjour de douce attente, on en lit le nom *limbus*. Saint Jean se présente à la porte, les patriarches l'y reçoivent avec anxiété, et il leur montre une tablette sur laquelle sont écrites ces paroles : *Vidi Redemptorem*!...

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

(*La suite prochainement.*)

[1] *Letteri sanesi*, t. I, p. 215.

LA LEGENDE D'OR

De tous les livres que nous a légués le Moyen Age, un des plus recherchés et des mieux accueillis fut, de l'aveu de tous, la Légende dorée [1]. Les manuscrits qu'en possèdent les bibliothèques publiques et particulières sont innombrables, et exécutés pour la plupart avec un luxe d'ornementation et un soin qui prouvent incontestablement le mérite dont jouissait l'ouvrage du P. Jacques de Varazze, archevêque de Gênes au XIIIe siècle (1230-1298). Il faudrait toute la patience d'un bibliophile émérite pour compter les éditions données par l'imprimerie, dans toutes les langues, sous tous les formats, et la Légende pourrait le disputer par le nombre de ses réimpressions avec les ouvrages les plus estimés. Si les récits de Jacques de Varazze n'avaient point été dignes d'être goûtés, assurément il deviendrait bien difficile de s'expliquer une vogue si générale et tellement constante dans tous les pays durant plusieurs siècles. Mais

[1] Le mot *Légende* a toujours signifié sujet de lecture, jusqu'au moment où une science quelconque l'a traduit par *conte, fable*. Il y a toutefois un aveu bon à recueillir et dont il faut prendre acte. En parlant d'Augustin Thierry, la *Revue des Deux-Mondes* dit que, dans les légendes du Moyen Age, « il « y trouvait la VÉRITABLE HISTOIRE, et il avait raison : car la légende est la « tradition vivante, et trois fois sur quatre, elle est plus vraie que l'histoire ». Où certaines vérités vont-elles se... cacher?

il s'est opéré une terrible révolution contre ce livre qui, jusqu'au XVIe siècle, avait passé pour de l'or (*aurea*) : il ne fut plus regardé que comme du fer ou bien encore comme quelque chose de très-inférieur. Relégué au fond des bibliothèques, il ressemble, paraît-il, à ces monnaies saussées ou fausses, conservées, sans qu'on y jette les yeux, dans les cabinets des collectionneurs surpris de savoir qu'elles ont eu un grand cours, on dirait même un cours forcé chez une foule de peuples. Les premiers lecteurs furent-ils des dupes? La justice est-elle du côté de la critique moderne? Quelle est la valeur de la Légende dorée? La traduction que nous en avons essayée, nous l'a fait aimer; nous allons tâcher de la défendre. Nous serons assez hardis même pour prétendre venger le pieux Dominicain, le bienheureux archevêque de Gênes, des ennemis que son livre lui a suscités dans des rangs diamétralement opposés, et notre tâche, sans crainte de nous créer des illusions, nous semble facile. Nous n'avons qu'à exposer la méthode qu'il emploie, qu'à découvrir les sources où il puise, à signaler le but auquel il veut arriver. Loin de nous toutefois la pensée ni le désir de faire revenir le monde d'aujourd'hui à la lecture de son livre avec la confiance et l'enthousiasme qu'il a excités au Moyen Age. On possède à l'heure qu'il est des ouvrages du genre de la Légende bien autrement complets qu'elle; il ne leur manque pour jouir d'un succès égal qu'une seule qualité... la candeur! C'est là tout le secret qui explique l'avidité avec laquelle on a dévoré l'ouvrage du Dominicain; alors il devient facile de comprendre qu'il a déjà été traduit dans tous les idiômes, comme il a été reproduit et copié par le miniaturiste, le peintre verrier, l'entailleur en haut et bas-relief.

La Légende dorée est l'explication des offices célébrés durant l'année ecclésiastique. Les fêtes des saints revenant

en plus grand nombre que les autres solennités dans l'Église, la vie des saints tient conséquemment la plus grande place du livre; il commence en effet par une instruction sur l'Avent qui ouvre le cycle liturgique, et après avoir parcouru tout le cycle festival, il se termine par l'explication du dernier office contenu au Bréviaire, celui de la Dédicace des Eglises. Le but principal de l'auteur est donc d'exposer aux fidèles les motifs de chaque solennité, admise dans le calendrier suivi par le monde catholique. Chaque cérémonie ayant ses raisons d'être, il en développe les motifs en rapportant à côté de chacune quelques traditions, des récits fort extraordinaires parfois, pour en graver mieux le souvenir dans la mémoire du lecteur : et comme au temps où il écrivait, on n'avait pas facilement comme aujourd'hui la ressource de trouver l'histoire des saints dont la fête revient à jour fixe dans l'Église, Jacques de Varazze conçut l'idée de rassembler dans un corps d'ouvrage, sous une forme plus étendue que les leçons des bréviaires, les légendes particulières de chaque bienheureux proposé par la sainte Eglise à la vénération comme à l'imitation de ses enfants, et voici comme il procède.

Tout d'abord vient l'étymologie du nom du saint dont les actions vont être racontées [1]. Comme tous les hagiographes du Moyen Age, l'auteur décompose le mot dans toutes ses parties et fait de chacune d'elles une application, il faut le dire, souvent forcée, mais quelquefois aussi très-heureuse pour analyser l'ensemble de la vie du personnage; on croirait lire un horoscope.

[1] Le savant et judicieux Bollandus prétend qu'une autre main que celle de saint Jacques de Varazze a intercalé ces étymologies dans la Légende. Il n'en apporte du reste aucune preuve.

Après cette entrée en matière où sont justifiés ces pronostics dans les limites du possible, arrive le récit principal dans lequel sont fondues des scènes merveilleuses et quelquefois étranges ; les guérisons miraculeuses, les visions, les résurrections se succèdent les unes aux autres; le diable, à son tour, n'y joue pas le moindre rôle. On voit que l'auteur a voulu produire des effets saisissants, et quand le vrai lui manque, il aborde, mais *toujours en prévenant son lecteur*, des traditions apocryphes, dès lors qu'il peut en rencontrer concernant les personnages remarquables par leurs vices et leurs fortaits, n'ayant d'autre pensée que de les rendre odieux affreusement, comme par exemple, Judas, Pilate, Néron, Julien l'Apostat et bien d'autres. C'est le côté poétique de la Légende, mais ce n'était pas le seul qui dût lui concilier les sympathies que nous lui connaissons. On y trouve aussi la Légende édifiante qui reproduit des souvenirs respectables, sans dessein de feindre ni de plaire, et qui ne songe qu'à dire le vrai pour faire pratiquer le bien. Elle a pour base les actes authentiques des saints et des martyrs, les récits recueillis de leur plume ou de leur bouche. Voilà la part la plus forte comme la plus substantielle dont le but a été apprécié comme il suit, par le savant Ozanam. « A quelque moment que nous prenions la Légende, nous y trouvons toujours une vérité positive ou nne vérité symbolique; jamais, nous n'y voyons ce qu'on a appelé du nom insultant de mythologie. Le vice de la mythologie est d'étouffer l'âme sous les sens, l'esprit sous la matière... Au contraire, la Légende fait régner l'esprit sur la matière, la prière sur la nature, l'éternité sur le temps. Elle trouve dans le mérite ou le démérite le point où elle suspend les destinées humaines. Il se peut que vous soyez fatigué de ces visions, les peuples ne l'étaient pas; ils ne se lassaient point d'entendre parler d'une

vie meilleure que celle-ci ». Porter au bien, le faire pratiquer, tel est, en effet, le but auquel a visé Jacques de Varazze, et il n'en pouvait être autrement. C'était un fervent religieux de l'ordre de Saint-Dominique, et l'humble frère prêcheur, promu plus tard au siége de Gênes, consacra toute sa vie au salut de son prochain. Or, dans le cours de ses prédications, il a observé que de tout temps les esprits ont été avides du merveilleux, que la vérité frappe l'intelligence, mais qu'elle pénètre bien plus avant, dès lors qu'elle s'appuie sur des prodiges. La vie des saints s'offre à ses yeux comme un moyen réel et efficace d'affermir la vertu dans les cœurs, il prend dans les actes authentiques des saints martyrs, des confesseurs, des vierges, les parties les plus saillantes par les détails, les plus extraordinaires d'ensemble, et il les propose à l'admiration publique. Il pose ses saints en héros, il les fait parler et agir en héros. Qu'est-ce qu'un saint, en effet? sinon un homme dont les actions, dont le langage sont marqués au type de la grandeur et du merveilleux. Quand on a su inspirer de l'admiration, on est bien près d'obtenir de l'enthousiasme. La vertu est le résultat d'une lutte de chaque jour contre le vice; or, les saints ont été de rudes joûteurs. Voilà comme la Légende dorée les montre. Qui oserait dire qu'elle ait été écrite pour faire des dupes ?

Cependant, depuis deux siècles, la Légende a été l'objet des plus amères critiques. Son auteur a été harcelé à outrance. Tout en lui a été blâmé, depuis son style jusqu'à sa bonne foi, depuis sa science jusqu'à sa simplicité, depuis son jugement jusqu'à ses croyances. Melchior Cano l'a traité comme l'un de ses nombreux ennemis : « L'homme, dit-il, qui a écrit la Légende, avait une bouche de fer, un cœur de plomb et un esprit certainement peu exact et dénué de pru-

dence[1]. » Melchior Cano a opposé ces qualificatifs à celui par lequel on avait appelé la Légende. Tous l'avaient jugée d'or; pour lui, c'est du fer, du plomb, l'œuvre d'un insensé. Ce n'était pas une preuve de génie que cette appréciation, puisque l'évêque des Canaries la copiait dans Vivès, célèbre auteur espagnol, qui fut aussi parodié par le docteur Cl. Despence, quand celui-ci trouve que la prétendue Légende dorée de vie des saints n'était proprement qu'une *Légende ferrée de mensonges*. Launoy, Baillet, etc., se sont faits les échos de ces premières critiques. Après avoir fait des calembourgs sur le livre, on se permit d'en commettre sur son nom et ce n'est plus qu'un *gouffre* qui engloutit toutes sortes d'immondices, *Jacobus a Voragine*.

Examinons sommairement chacun des méfaits dont on a rendu coupable le F. Jacques de Gênes. Son style déchire-t-il l'oreille, insulte-t-il à la grammaire? On se serait épargné la peine de nombreuses critiques si on avait voulu jeter les yeux sur le titre mis au frontispice du livre; nous y lisons: *Incipit prologus super Legendam sanctorum. Alias Lombardica Historia quam* COMPILAVIT *frater Jacobus*. C'est donc tout simplement une compilation : donc le style n'est pas du copiste qui trouvant un récit dans un auteur, le reproduit à peu près comme il le rencontre. Il y a une vérification à faire, et nous avons constaté que, loin d'avoir altéré le texte des auteurs cités, c'était au contraire le sien qui avait été reproduit avec les fautes du devoir d'un commençant. En veut-on une preuve? Dans le long travail auquel nous nous sommes livré pour faire de la Légende dorée une traduction consciencieuse, nous avons dû avoir recours aux éditions qui semblaient devoir nous offrir les meilleures ga-

[1] Hanc (Legendam) homo scripsit ferrei oris, plumbei cordis, animi certe parum severi et prudentis. (*De Locis theol.*)

ranties quant au texte ; il convient de le dire, nous avons souvent désespéré de mener à terme notre entreprise, en présence des difficultés sérieuses qui naissaient presque de chaque phrase. Nous avons cru pour un moment être en mesure de les vraincre, quand nous nous fûmes procuré un exemplaire publié en 1850 à Leipzig, d'après l'édition *princeps*. Quel serait, en effet, le latiniste de France qui oserait douter de l'exactitude d'un éditeur allemand ? Est-ce qu'il n'est pas reçu que les savants d'Outre-Rhin sont qualifiés du privilége exclusif de fournir l'univers des éditions les plus châtiées, depuis les Elzévirs, les Plantin, les Blaeu ?... Ne vous y fiez, ami lecteur. Vous tomberiez de Charybde en Scylla. Ou bien l'édition *princeps* est cousue de fautes d'impressions, ou l'éditeur de 1850 ne savait pas lire un texte en caractères gothiques [1]. L'unique parti qui restait à prendre était de vérifier les textes dans les ouvrages indiqués par la Légende ; il était pénible, dispendieux. Nous n'avons pas reculé devant des montagnes de difficultés et ce nous est un devoir de déclarer que Jacques de Varazze avait copié *presque partout*, *compilavit*. Nous disons *presque partout :* nous sommes éloigné des grandes bibliothèques ; nous n'avons donc pu nous reporter à tous les auteurs indiqués, mais nous l'avons fait pour la majeure partie. Quand une légende se trouvait toute faite dans un Père de l'Église, elle était copiée *in extenso*: ainsi la Vie de sainte Paule par

[1] Nous prenons à première vue des milliers de fautes que nous avons corrigées sur notre exemplaire :

Autem pour *ante*.	Pulcherima pour *Pulcheria*.
Juncti pour *vincti*.	Pater pour *præter*.
Somnus pour *sonitvs*.	Multa pour *mulcta*.
Fiet pour *fuit*.	Passioni pour *potioni*.
Voluit pour *noluit*.	Baptisatio pour *baptisato*, etc., etc.

Melchior Cano aura lu dans l'édition *princeps* !

saint Jérôme ; ainsi dans saint Ambroise, le récit de la vierge d'Antioche. Sans doute qu'il en a été de même pour les actes des martyrs, et nous avons pu nous assurer qu'il a été largement puisé par l'auteur à des sources respectables, comme il est facile de s'en convaincre par les offices de sainte Agnès, de sainte Cécile, de saint Clément, des saints Jean et Paul, de saint André, et d'une foule d'autres personnages qui ont certaines parties propres dans les bréviaires. Si le texte primitif a été changé, c'était pour lui donner des tournures plus simples.

Sans accorder le moins du monde que le style de la Légende soit de fer, nous sommes toutefois loin de le donner pour de l'or. Son mérite, c'est d'être simple, naturel. Écrit pour les masses, il devait revêtir une certaine naïveté, sous peine de cesser d'être attrayant ou de ne pas être compris.

Les parties qui effarouchent le plus nos oreilles façonnées à un tout autre genre, sont celles qui sont traitées sous la forme scolastique usitée au Moyen Age. La philosophie avait au XIIIe siècle, une terminologie quintessenciée. Toute subtile qu'elle apparaît, elle a toujours été reconnue pour avoir servi à établir de l'ordre et de l'enchaînement dans les idées. Jacques de Varazze en possédait toutes les ressources, et les emploie largement quand il s'agit d'expliquer les raisons de la liturgie des fêtes solennelles de l'Église. Il y a lieu de s'effrayer de la science qu'il déploie en cette partie, et pour être populaire, il laisse à croire que ses lecteurs n'étaient pas ce que la critique moderne les estime, c'est-à-dire des gens étouffés sous une grasse couche d'ignorance complète.

Donc tout en tenant compte des fautes imputables aux copistes, maladroits ou ignorants, comme aussi aux éditeurs peu corrects, nous nous sentons autorisé, ce semble, à dé-

clarer que, malgré les taches de latinité, malgré quelque désordre d'ensemble, que nous serions en droit de justifier dans une certaine mesure, le style de la Légende dorée est ce qu'il devait être.

Nous pourrions borner ici notre justification de l'œuvre du bienheureux archevêque de Gênes. Compilateur, il a recueilli ce que les autres ont écrit : il en a formé un ensemble qu'il donne pour ce qu'il est. Ceci paraîtrait suffire, mais nous avons à cœur d'aller au-devant de certains reproches qu'on aurait droit de lui adresser encore pour s'être entouré d'auteurs d'une valeur bien chétive. Voici une liste de ceux qui sont cités dans la Légende dorée. Nous les classons chronologiquement.

Tous les livres de la Bible, y compris le Livre des Justes, dont parle Josué, x, 13.

Ier siècle. — Josèphe, les prêtres et les diacres d'Achaïe, saint Denys l'Aréopagite, saint Clément, saint Lin.

IIe siècle. — Saint Ignace d'Antioche.

IIIe siècle. — Origène, saint Cyprien.

IVe siècle. — Saint Hilaire, saint Basile, saint Jean-Chrysostome, Eusèbe de Césarée, Eutrope, saint Athanase, Pallade, saint Ambroise, Amphiloque d'Icone, Sédulius, saint Grégoire de Nysse.

Ve siècle. — Saint Augustin, saint Jérôme, Prosper, Orose, Cassien, Macrobe, saint Gélase, Prudence, saint Léon, saint Paulin de Nole, Pélage, Gennade, saint Eucher de Lyon, saint Sévère-Sulpice, Socrate, Sozomène, Théodoret.

VIe siècle. — Saint Grégoire-le-Grand, Cassiodore, saint Fulgence, les Vies des Pères, saint Grégoire de Tours, Dorothée, Boëce, Elpis.

VIIe siècle. — Saint Isidore de Séville, Jean Diacre, Mahomet.

VIIIe siècle. — Saint Jean-Damascène, V. Bède, saint Germain de C. P., Paul, diacre.

IXe siècle. — Saint Walafrid-Strabon, la Glose, Méthode, Hincmar, Haymon, Usuard, Alcuin, Eginhard, Amalaire, Jean Scot, Hericus, Turpin.

Xe siècle. — Saint Pierre-Damien, saint Gérard, Fulbert de Chartres, Hermann-Contract, Adalbode.

XIIe siècle. — Saint Bernard, Pierre-Comestor, saint Anselme, Pierre de Cluny, Richard de Saint-Victor, Pierre Lombard, Hugues de Saint-Victor, Sigebert de Gemblours, Calixte, pape, Guillaume de Saint-Thierry, Hernold de Bonneval, Gilbert, Eckbert, Pierre le Chantre, Léon d'Ostie, Honorius d'Autun, Gratien.

XIIIe siècle. — Innocent III, saint Hugues de Cluny, Hélinand, Jean Beleth, Guillaume d'Auxerre, Godefroy de Viterbe, Vincent de Beauvais, Henri de Gand, Sicardi, Prévost.

Autres livres qui n'ont pu être classés.

Évangile de Nicodème. — Livre de l'enfance. — Livre apocryphe attribué à saint Jean l'Évangéliste. — Abdias. — Jean, le même que Marc. — Hégésippe. — Mélito ou Mellitus de Laodicée. — Les docteurs d'Argos. — Livre des sybilles.—Le rabbin Moyse.—F. Barthélemy.—Timothée-Pierre de Ravenne. — Sulpice de Jérusalem. — Théotime. — Hubert de Besançon. — Constantin. — Saint Cosmas-Vestitor. — Pierre de Compostelle. — Richard. — F. Albert. — Histoire apocryphe de Pilate. — Histoire d'Antioche. — Histoire apocryphe des Grecs. — Une Histoire ancienne. — Plusieurs chroniques. — Geste des saints Pontifes. — Glossaires. — Livre des saints Gervais et Protais. — Les Miracles de la sainte Vierge. — Livre des Miracles des saints. — Missel ambrosien. — Hymnes.

L'on peut, ce semble, sans commettre acte d'imprudence, concevoir une présomption favorable pour un auteur qui a puisé dans une bibliothèque, se composant d'un pareil nombre de volumes, dont la très-grande partie reproduit les auteurs les plus respectables. Il doit inspirer, même avant examen, une certaine confiance; toutefois, comment a-t-on jugé l'ouvrage du laborieux archevêque de Gênes? Nous l'avons dit plus haut : « Le style en est barbare », comme s'il n'écrivait pas avec le désir de se faire comprendre de tous, des lettrés et des illettrés ! et comme ces derniers ont toujours formé le plus grand nombre, il simplifie très-souvent le style de l'auteur qu'il a sous les yeux ; il n'a pas la prétention de penser que les savants iront chercher de l'élégance dans un livre écrit à l'usage du vulgaire. « Il cite comme authentiques des ouvrages apocryphes ». Nous avons déjà fait nos réserves en constatant plus haut que le légendaire va au-devant de ce reproche, quand il prévient toujours son lecteur de n'ajouter pas foi à certains détails. Sans doute la critique a porté son flambeau dans bien des passages obscurs où elle a fait de la lumière ; mais, après tout, depuis que la Légende d'or a paru, cette critique a-t-elle tout éclairci? Est-ce qu'on n'entend pas répéter à chaque instant que, sur bien des points, l'histoire est à refaire? Pour ne citer qu'un fait, ne met-on pas un entêtement étrange à s'appuyer sur *un* texte de saint Grégoire de Tours, aujourd'hui encore, comme au temps de Launoy, pour vouloir détruire, contre toute évidence, des faits historiques et des traditions aussi nombreuses que respectables? « La chronologie de notre légendaire fourmille d'inexactitudes ». Eh bien, en 1669, Ricciardi comptait 70 systèmes sur l'année de la naissance de Notre-Seigneur ! Dans un auteur païen, on les excuserait, mais dans une Vie de saints !!! « Il a raconté de faux

miracles ». Donc il en rapporte qui sont vrais; donc il prête foi à la parole par laquelle l'Homme-Dieu assure à ses disciples qu'ils opèreront des prodiges bien autrement extraordinaires que les siens propres. Tout au plus, pourrait-on l'accuser d'avoir jugé comme miraculeux des faits dont les éléments devraient être attribués à une cause naturelle; mais encore, il y aurait lieu à discuter les coïncidences. Après tout, le P. Jacques de Varazze n'enseigne nulle part ce qui n'est pas de foi, savoir, que l'Église exigerait de ses enfants une croyance explicite à tous les miracles. Dans bien des circonstances, on pourrait être taxé de témérité en ne donnant pas une adhésion complète à ce que l'Église elle-même propose à l'admiration des fidèles, pourtant on n'aurait pas alors encouru la qualification d'hérétique, ni même de schismatique. Au reste, examiner au point de vue théologique les mirales relatés dans la Légende, ne saurait entrer dans le plan de ce travail. Qoiqu'il en soit, si cette étude était plus développée, on ne pourrait se dispenser de faire une appréciation qui aurait pour résultat de démontrer que dans la Légende d'or, comme dans tous les hagiographes, les faits merveilleux doivent être partagés en deux catégories; la première renfermerait les faits qu'on a considérés comme des symboles et des figures, faute de pouvoir les démontrer historiquement; la seconde comprendait ceux dans lesquels la critique la plus sévère ne peut s'empêcher de reconnaître une cause surnaturelle. La théologie les appelle proprement miracles, et l'Église les admet comme tels.

Enfin, il serait impertinent d'admettre ce qui a été dit au sujet des Légendes des saints, qu'elles seraient calquées sur les chansons des jongleurs. Si, en avançant cette énormité, on a voulu dire que, dans tous les temps, il a été chanté sur les places publiques des cantiques, tranchons le mot,

des *complaintes*, ce que la liturgie appelle *séquences* et *contestations*, on doit admettre que ces pièces ont été calquées sur un fonds antérieurement reçu.

Écoutons le jugement du maître. Voici en quels termes Bollandus prend la cause de Jacques de Varazze contre Wicelius et Vivès. « Où donc trouvez-vous, bon Wicelius, que « Jacques cherche à faire de la mythologie? Certainement, je « suis loin d'approuver tout ce qu'il écrit; cependant, qu'il « ait suivi d'anciens documents, je n'en saurais douter; je « trouve même que la majeure partie de ses histoires s'ac- « corde avec les pièces antiques et originales. Je ne les ai « pas débrouillées toutes, et du moins où j'ai trouvé la « source, je ne regarde pas comme une nécessité d'en suivre « tous les ruisseaux. Je me contente de constater s'ils dé- « coulent de cette source, si leurs eaux ne sont pas troubles, « si leur cours n'est pas trop lent, s'ils ne charrient pas de « vase du marais qu'ils arrosent. J'établis la confiance que « j'accorde aux abréviateurs ou aux commentateurs, sur « la comparaison que je fais de leurs écrits avec les anciennes « pièces. Je pense donc que la Légende est le plus souvent « la victime de l'injure dans les jugements qu'en portent « les modernes. Est-ce donc une nécessité, si on ne veut pas « émouvoir le mépris de Wicelius, de prendre dans Eusèbe « tout ce qu'on dit des saints? etc... Quant à L. Vivès, il « fut encore plus sévère et plus acerbe que Wicelius contre « la Légende d'or. Toujours j'ai fait grand cas de Vivès. « C'est un homme profondément érudit, plein de gravité et « de prudence. Je partage son avis, quand il réclame dans « les écrits concernant les actes des saints, plus d'exacti- « tude que l'on en a ordinairement apporté : mais quand il « maltraite le saint et savant auteur de la Légende : *C'était* « *un cœur de plomb*, *une bouche de fer*, je m'en étonne de

« la part d'un personnage si grave, si modéré. Peut-être « avait-il emprunté cela d'Érasme, son maître, Érasme, cet « aristarque très-sévère qui trouve à reprendre dans chaque « auteur et n'en laisse presque pas un à l'abri de ses coups. « Il a ce ridicule de critiquer ce qu'il ne comprend pas et « ce qu'il ignore. Que le style de Jacques de Varazze ne soit « pas plus châtié que celui des écrivains de son temps, je « l'accorde : toujours est-il que c'était non-seulement un « savant et un saint, mais qu'il était doué d'une prudence, « d'un jugement remarquables : il est donc plus apte que Vivès « et Erasme à discerner dans ses écrits ce qui mérite approba- « tion ». (Bollandus, *Acta sanctorum*, *Januar.*, t. I, p. 18.) Assurément, Bollandus est compétent, ou personne ne l'est.

Ozanam a constaté l'influence exercée sur la poésie par la Légende ; elle a inspiré aussi tous les arts ; la peinture et la sculpture y ont trouvé des motifs sans nombre. Il n'est aucun de nos monuments religieux et civils qui ne reproduise, pour les premiers presque toujours, et souvent pour les seconds, les récits de Jacques de Varazze. Avant lui, un chanoine d'Amiens, celui qui, sans le moindre doute, a inspiré à l'archevêque de Gênes le plan de son livre, Jean Beleth, rapporte, dans son *Rational des divins offices*, les particularités les plus saillantes des Vies des saints, mais le savant chanoine n'ayant pas donné de larges développements à ce côté de son travail, force fut aux entailleurs, aux peintres-verriers de rechercher des sujets dans la Légende qui devint pour eux un véritable manuel d'iconographie et de liturgie. Le curieux amené sous le porche comme dans l'intérieur de l'admirable cathédrale d'Amiens, reste stupéfait en contemplant ses statues gigantesques et ses frêles bas-reliefs ciselés depuis le XIIIe siècle ; tout cela cependant reste muet et incompris, si l'on n'a recours à la Bible et à la Légende. J'ai

nommé la cathédrale d'Amiens de préférence à toutes les autres, car de toutes les basiliques du Moyen Age, c'est incontestablement celle où l'iconographie a été développée avec le plus d'ensemble. Si l'on veut se rendre compte des sculptures jetées à profusion sur une sœur de la cathédrale d'Amiens, celle de Chartres, c'est alors que la Légende devient indispensable, parce qu'il est difficile, sinon impossible, de découvrir le plan d'après lequel ont été disposés les colosses qui peuplent ces porches magnifiques et de donner un nom aux statuettes placées autour d'eux, sans trop d'ensemble, paraît-il. C'est avec la pensée d'être utile aux artistes et aux savants que nous avons consacré une grande partie de nos loisirs à l'étude de ce livre dont nous avons essayé une traduction complète et aussi fidèle que possible.

L'ABBÉ ROZE.

HISTOIRE & THÉORIE

DU SYMBOLISME RELIGIEUX

PREMIÈRE PARTIE

TROISIÈME ARTICLE *.

CHAPITRE III.

SYMBOLISME DES LANGUES PARLÉES.

Le symbole n'est pas seulement dans les formes linéaires de la parole, il est visible jusque dans les mots, et chaque langue, en étendant son action à un plus grand nombre d'êtres qu'elle a dû nommer, s'est chargée de prouver plus clairement cette vérité.

L'esprit humain, en effet, est trop subtil et trop empressé vers ce qui le frappe pour ne recourir qu'au prix de beaucoup de temps et de réflexions à un système de démonstration probante. Qu'il prenne tour à tour au service de la pensée des rapprochements qui constituent une comparaison; qu'il dis-

* Voir la livraison de décembre 1866, page 628.

simule l'éclat d'une vérité philosophique sous les transparences d'une parabole; qu'il fasse suivre au moyen d'allégories tous les développements d'un principe qui sortira plus vif et plus clair de ces ombres habilement calculées; il aura usé de symbolisme, mais non encore sous toutes ses formes : il lui en restera une autre, plus déliée, plus mystérieuse peut-être, mais tout aussi puissante à prouver que pour l'homme le symbolisme est partout. Cette forme vit et raisonne dans chaque mot des langues dont il se sert.

Des philosophes anciens, à la tête desquels il faut peut-être placer Diodore de Sicile, ont pu croire que les hommes s'étaient fait un langage par des efforts successifs. Le phénomène de la parole est si mystérieux dans son origine pour qui n'en n'a rien appris par la révélation, qu'on excuse facilement dans la sagesse païenne les systèmes passablement absurdes qu'elle s'est forgés sur ce point. Mais se sent-on porté à la même indulgence envers les érudits placés au sein du christianisme et qui, en dépit des lumières jetées sur ce fait par la Genèse, ont disserté à perte de vue sur l'organisation prétendue de ce moyen social? C'est cependant une des erreurs de Warburthon qui penche pour l'opinion de Diodore de Sicile [1]; et Richard Simon qui a bien d'autres hardiesses à se reprocher, la regarde comme probable [2] et prétend s'appuyer de saint Grégoire de Nysse [3] qu'il entend fort mal, comme l'a fort bien prouvé le P. Thomassin [4]. Les

[1] *Essai sur les Hiéroglyphes*, c. I.

[2] *Histoire critique du texte des versions et des commentateurs du vieux Testament*, liv. I, c. XIV, XV et liv. III, c. XXI.

[3] S. Grég. Nyss., *Contra Eunomium*, lib. XIII. V. ce que dit Bossuet des excentricités de Simon contre ce père et plusieurs autres. — *Défense de la Tradition et des SS. Pères*, liv. II, ch. XIV et suiv.

[4] *Méthode d'enseigner chrétiennement la grammaire ou les langues par rapport à l'Écriture sainte*, t. I, p. 149, éd. 1697, in-fol.

sophismes de J.-J. Rousseau se sont exercés aussi sur cette matière [1], et ce qu'il en dit au milieu d'arguties et d'objections jetées, à son ordinaire, sans rien conclure, ravale au niveau de la brute cette créature intelligente qui aurait vécu, selon lui, au hasard et sans autres guides que des instincts animaux, forcée par le besoin à émettre quelques sons inarticulés, à bégayer ensuite des syllables sans aucune liaison, et n'arrivant qu'à la longue à trouver des mots complets, secondés enfin par des gestes et des inflexions. Les libres penseurs plus modernes sont-ils plus raisonnables en proclamant comme M. Ernest Renan [2], une sorte d'intuition et de spontanéité qui révéla à l'homme la parole avec sa pensée, comme s'il s'était créé lui-même, ce qui a l'excessif avantage de pouvoir se passer d'un créateur qui soit Dieu. Admettrons-nous davantage les conjectures trop affirmatives de Benlœw, dont quelques esprits droits ne se sont pas assez méfiés sur ce point, quand il prétend établir comme incontestable, que les premiers mots ont été des espèces d'interjections monosyllabiques, et que le progrès se serait fait en cela selon le besoin ultérieur d'exprimer plus de choses [3]? C'est rentrer dans les idées de Rousseau, et établir que la raison de l'homme a dû avoir des développements successifs comme ses connaissances acquises. C'était aussi et forcément le système des encyclopédistes de d'Alembert [4]. Voilà où tombe l'esprit humain quand, sous prétexte de philosopher, il préfère le vague incompréhensible de ses imaginations aux enseignemens précis de la plus infaillible des philosophies. A ne considérer qu'à

[1] *Discours sur l'inégalité des conditions*, 1re partie.

[2] Renan, *Histoire générale des langues sémitiques*. Paris, 1856, ouvrage *couronné par l'Institut !*

[3] Benloew, *Accentuation des langues indo-européennes*, p. 5 et suiv.

[4] *Encyclop.* V. *Langues*, t. xix. in-4°.

ce titre ce que la révélation nous enseigne de l'origine du langage, on comprendrait bien vite combien le simple exposé qu'en fait le plus ancien livre connu est préférable à cette interminable suite de sophismes et de suppositions qu'entasse l'incrédule pour produire une négation toute gratuite. Que dit la Genèse à ce sujet? Avec la noble simplicité qui fait son caractère propre, avec l'autorité majestueuse que peut seule se donner la vérité éternelle parlant aux hommes, elle raconte comment « le Seigneur après avoir créé tous les animaux les fit paraître devant Adam, afin que celui-ci avisât à leur donner un nom ». Elle ajoute, par une réponse anticipée à toutes les chicanes du sens particulier : que « tout ce qu'Adam nomma ainsi reçut alors le nom le plus convenable, et que c'est de lui seul que vint de la sorte à tous les animaux qui marchent ou volent un nom qui les distingue entre eux les uns des autres [1]. » Quoi de plus explicite, et que chercherait-on de plus capable de satisfaire la raison que cette affirmation pure et simple qui ne s'évertue pas à donner des preuves, qui ne discute point, qui dit le fait, et l'impose par là même au genre humain tout entier? Pour tout homme de bonne foi cela vaut mieux que d'intarissables disputes; l'adhésion à de tels caractères l'emporte de beaucoup sur le

[1] Formatis igitur, Dominum Deus de humo cunctis animantibus terræ, adduxit ea ad Adam, ut videret quid vocaret ea; omne enim quod vocavit ad Adam animæ viventis, ipsum est nomen ejus Apellavitque Adam nominibus suis cuncta animantia, et universa volatilia cœli, et omnes bestias terræ. (Gen. II, 19 et 20.) — Quand il n'y aurait que ce texte pour autoriser l'opinion de Thomassin sur l'origine des langues dans l'idiome hébraïque, on pourrait accorder au moins au savant oratorien que la plupart des mots sont tirés de cette source, et ceux qui le contestent trop généralement ne tiennent pas compte des transformations successives que la plupart de tous ces mots ont subies en passant aux peuples des âges suivants.— Nous ne tarderons pas à le prouver.

plaisir de perdre son temps à inventer d'autres moyens. Ce procédé divin honore l'homme, nous le montre dès le principe doué de toute l'intelligence qu'il lui faut pour donner à chaque être qui l'environne un nom propre, c'est-à-dire *convenable* à ses *propriétés* et à sa nature; il suppose l'usage de la parole antérieur au soin qui lui est confié, et le revêt, en présence de ces animaux destinés à sa dépendance, d'une supériorité qu'ont dû lui donner sur eux le souffle de vie et sa ressemblance spirituelle avec le Créateur [1]. Il est curieux de voir quels raisonnements a faits Voltaire sur ce fait biblique et à quel degré de mauvaise foi ou d'ignorance peut amener l'esprit de dénigrement et le parti pris de combattre les assertions de Moïse [2]. Bossuet, que le savant de Ferney avait pu lire, mais qui ne lui paraissait probablement qu'un mince génie auprès du sien, donne en quelques lignes la raison évidente de ce passage; « En amenant les animaux à l'homme, Dieu lui fit voir qu'il en est le maître, comme un maître dans sa famille, qui nomme ses serviteurs, pour la facilité du commandement. L'Écriture, substantielle et courte dans ses expressions, nous indique en même temps les belles connaissances données à l'homme, puisqu'il n'aurait pas pu nommer les animaux sans en connaître la nature et les différences, pour ensuite leur donner des noms convenables, selon les racines primitives de la langue que Dieu lui avait apprise [3]. » Dans cette circonstance donc, s'accomplit comme la première fonction extérieure et publique de cette sublime faculté de parler, et l'homme s'applique au plus urgent de ses besoins intellectuels. Il va régner

[1] Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram. Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terræ, et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitæ. (Gen., I, 26; II, 7.)

[2] *La Raison par alphabet*, V° Genèse.

[3] *Élévations sur les mystères* (v° Semaine, 1re élévation).

sur une immense variété d'êtres vivants dont les rapports avec lui seront de chaque jour, de chaque instant. Comment ne pas tout brouiller dans ces rapports, dit saint Augustin [1], comment éviter une confusion inséparable d'une telle diversité, si des noms spéciaux ne viennent pas assigner à chacun un rang et une différence [2]? Rapprochez ce qui se passe alors de l'exposé que le Sage fait ailleurs de l'homme moral, éclairé par la raison et secondé par ses sens, et voyez si Adam pouvait faire un plus bel usage de ces nobles priviléges que dans cette mémorable circonstance où Dieu confirme sa royauté sur toute créature vivante.

Remarquons, maintenant, ce qu'il y a de clairement expressif dans tous ces noms donnés par le père des hommes à toutes ces espèces d'animaux. Chacun de ces noms est un signe particulier qui révèle en celui qui le reçoit un caractère à part, exprimé d'après ses attributs les plus apparents ; et cette marche est si naturelle qu'Adam lui-même a un nom qui, reçu de Dieu, ou trouvé par lui-même, donne la raison de son origine : c'est d'après la force du mot hébreu le *premier homme*, l'homme *fait de terre*, l'homme *roux* ou *vermeil* gardant quelque teinte de l'élément dont il est formé : couleur de feu, πυῤῥός, comme traduisent les Septante. Mieux encore peut-être faudrait-il, avec un savant, prendre ici pour étymologie l'adjectif *adamals*, en phénicien *beau*, *admirable*, dont la racine hébraïque *adam* aurait exprimé que l'homme, créé après toute la nature, fut comme le dernier trait mis à la *beauté* et à la *perfection* de celle-ci [3]. Il n'est donc pas éton-

[1] Omne quippe vocabulum ad distinctionem valet, et vocatio accipienda est ipsa distinctio. (S. August., lib. *de Genesi* imperfecto, c. VI.) — V. encore le traité de Sanchez, *Minerva, sive de Causis linguæ latinæ*, passim.

[2] Consilium, et linguam, et oculos et aures et cor dedit illi (Deus) excogitandi ; et disciplina intellectus replevit illos. (*Ecclis.*, XVII, 5.)

[3] L'abbé DU CONTANT DE LA MOLETTE, *Essai sur l'Écriture sainte*, in-12,

nant que les animaux aient reçu de lui des noms qui expriment aussi une idée significative. Saint Augustin établit un ingénieux rapprochement entre les mots latins *nomen*, dont nous avons fait notre mot français *nom*, et *notamen*, indice plus spécial encore, qui applique à telle chose une note propre à la distinguer des autres [1]; et c'est évidemment une réminiscence de cette observation qu'a fait valoir saint Isidore de Séville, quand il a dit à peu près dans les mêmes termes que « le nom est une véritable *notification* de la chose, et que l'ignorance de l'un conduirait infailliblement à l'oubli de l'autre [2] ». On conçoit donc que celui à qui fut départi le soin d'imprimer une *note* spéciale à chaque individu créé pour lui, ait dû trouver cette note dans un substantif qui exprimait une qualification; les termes de la Genèse sont formels à cet égard : *Omne quod vocavit Adam, ipsum est nomen ejus*. Tous les interprètes ont reconnu que ces noms marquaient par le terme même la propriété de chaque nature animale. Moïse en se prononçant aussi explicitement indique assez que, de son temps, ces appellations gardaient encore la même valeur et le même sens; Josèphe en dit autant de sa langue contemporaine, quinze siècles après Moïse [3], de sorte que cette langue réduite depuis lors à l'état de langue savante, et n'ayant subi aucune variation de quelque importance, peut nous répéter fidèlement, par une singularité faite pour elle,

1775, p. 310. (V. S. Jérôme, cité par S. Isidore de Séville, *Originum* lib. VII, c. 6.)

[1] Nomen quod rem notat appellatum est, quasi notamen. (S. Aug., *ub. sup.*).

[2] Nomen dictum quasi notamen quod nobis vocabulo suo notas efficiat : nisi enim nomen scieris, cognitio rerum perit. (S. Isid. Hispal., *Etymologiarum* lib. I, c. 7, Migne, t. III, col. 82. — Les commentateurs ont dit aussi : *Noscimen* nomen abscissum putamus, ut ex *noscibilis* nobilis. (Ibid., not.)

[3] *Antiquités judaïques*, l. I, ch. I.

ces mêmes noms que le premier homme donna aux animaux de son vaste domaine. Nous pensons y voir encore quelle impression subite leur aspect fit éprouver à son esprit, et y trouver la preuve de cette activité d'intelligence qu'un Père de l'Église a crue prophétique [1], et qui sut appliquer à chaque être vivant comme une image parlée de sa nature et de sa destination. Ainsi l'éléphant, en hébreu *éleph*, chef, capitaine, marchera, par le privilége de sa taille énorme, à la tête de la grande famille des animaux. Job, contemporain de Moïse, sinon plus ancien, et dont ce grand homme est peut-être l'historien, Job appela ce même animal *behemoth*, pluriel dont l'emploi désigne *la bête des bêtes*, c'est-à-dire la plus grande de toutes [2].

La baleine, c'est *hattanninim*, ou le grand dragon de la mer; le crocodile, *leviathan*, composé de *than*, le monstre marin, le gros poisson, et de l'adjectif *leviath*, attaché, joint, collé ensemble, ce qui se rapporte aux écailles épaisses de ce lézard [3]. Le rhinocéros s'avance; il porte sur sa face le nom qu'il va recevoir : *rhum*, *rheam* indiquera *le nez* par excellence, et plus tard les peuples de l'Inde et les Grecs, dont le

[1] Saint Clément d'Alexandrie, *Stromates*, lib I.

[2] Cette tournure si pittoresque et si précise est en hébreu un idiotisme réservé à tous les cas où l'on veut faire concevoir une haute idée de la chose dont on parle : « Deus Deorum Dominus locutus est (Ps. XLIX, 1). — Domini Domini exitus mortis (Ps. LXVIII, 21), etc , etc. V. Estius, *Annotat. in præcipua ac difficiliora S. Scriptura loca*, in-fol. Paris, 1683, p. 102 ». — Dom Calmet, *Comment. sur le livre de Job*, in 4°, p. 381.

[3] Ceux qui n'ont pas étudié le génie de la langue hébraïque trouveront peut-être cette explication un peu forcée ; c'est celle néanmoins des interprètes les plus habiles. — V. D. Calmet, *Comment. sur la Genèse*, p. 87. — Wolfgangi Frantzii, *Animalium historia sacra*, in-18, Amsterod. 1643, pp. 463 et suiv. — Et surtout Samuel Bochard, dans son savant et curieux ouvrage *Hierozoïcon, sive historia animalium S. Scripturæ*, lib. IX, ch. 12, 13 et 16, 3 vol. in-4°. Lipsiæ, 1793-1796.

langage a beaucoup emprunté du leur, se chargeront de parfaire l'image, en exprimant cette corne (κερας) qui dans la pensée d'Adam et dans une langue encore élémentaire ne faisait avec le nez qu'une seule et même chose. Voici le cerf : le svelte de sa taille élancée, la légereté de sa course, la finesse de ses membres déliés va paraître dans le mot qui lui convient le mieux : *aïalah :* c'est notre *élan* qui a passé par le grec ελλος. Le daim aime à se suspendre sur les roches escarpées; cette habitude lui vaudra sa qualification : *jahel* veut dire *qui monte* ou *qui aime à monter*. Le bœuf s'est annoncé par sa voix profonde et retentissante : quoi de plus naturel que de la traduire, et quel mot lui ressemblera plus que *beéglé*, qui retentit jusque dans notre français par un nom analogue?

Changeons d'espèce : l'autruche, par sa grosseur, semble plus qu'un oiseau; par son corps paré de plumes, elle doit n'être que cela : Adam fait concilier ces deux idées par un seul nom qui les exprime : *noza* équivaut à l'*animal emplumé*. De même ce qu'il y a de remarquable dans le paon est sans doute la magnifique splendeur de sa queue, toute riche d'émeraudes et de saphirs; mais cet avantage l'eût confondu, par le terme qui pouvait le rendre, avec une foule d'oiseaux non moins justement fiers de leur beauté : mieux valait-il désigner tout cela par les éclats de sa voix perçante, et ses semblables seront des *renanim*; car la racine *renan* signifie jeter *des cris* qui se répercutent au loin comme ceux que fait pousser un sentiment de *joie* ou de *triomphe* [1].

[1] Voir, comme preuve développée de cette théorie sur le symbolisme des mots hébreux, l'ouvrage si intéressant de saint Méliton, intitulé : *La Clef, clavis*, c'est à-dire *la clef des saintes Écritures*. Ce saint personnage était évêque de Sardes en Syrie au IIe siècle; il fut célèbre de son temps par une *Apologie* du christianisme qu'il adressa courageusement à Marc-Aurèle pensant la persécution de ce prince contre l'Église. Le cardinal D. Pitra, bé-

Nous pourrions étendre à l'infini cette nomenclature, puisqu'il n'est pas un animal primitif qui ne trouve son appellation ainsi motivée dans cette belle langue trop peu connue des premiers jours de la création. En lisant tout ce qu'on pourrait écrire à ce sujet, on admirerait une preuve nouvelle de son antiquité primordiale dans la précision avec laquelle on lui voit peindre tant d'images à la fois. Une telle méthode, de jeter à l'esprit des idées aussi complexes en un seul mot, reporte nécessairement à une époque où tous les êtres sont encore très-rapprochés de leur origine. De là nous concluons encore, pour ce qui regarde nos convictions personnelles, et avec un auteur qui nous semble avoir parfaitement raisonné sur cette matière, que la langue hébraïque est celle qu'Adam a parlé. C'est, au reste, penser comme d'habiles gens, quoique d'autres fort recommandables aussi, tels que Richard, Huet, Grotius, Scaliger, aient soutenu l'avis contraire [1].

Mais une autre observation naît de celle-là et ne prouve pas moins la propension humaine au symbolisme que la réalité d'une source unique pour toutes les langues. C'est que le plus grand nombre des noms appellatifs, ceux dont on a dû se servir dès le commencement, parce qu'ils se rattachent à des choses dont l'existence a toujours été simultanée à celle de l'homme, ont passé des Hébreux aux Chaldéens, et autres peuples de l'Asie, puis aux Grecs, aux Latins, aux français et autres langues de l'Europe. La comparaison des

nédictin de Solesme, a publié cette *Clef* dans les IIe et IIIe volumes de son *Spicilegium solesmense*. Le chapitre IIIe de ce livre traite de la signification des noms hébreux (p. 290 et suiv.), et confirme parfaitement ce que nous venons d'en dire d'après tous les Pères des siècles postérieurs. Nous reviendrons sur saint Méliton, qui tient une place considérable parmi les symbolistes, et que nous devrons citer maintes fois.

[1] Voir *Lettres sur les sourds muets*, p. 238, in-12, Paris, 1750.

mots dans différentes langues amène bien vite la démonstration de cette vérité. Paw a trouvé, par exemple, d'étonnantes affinités entre l'allemand et le persan dans lequel il voit un dialecte du tartare [1]. C'est aussi le sentiment du savant lexicographe espagnol Hervas [2], que beaucoup d'autres écrivains, cités par le docteur Dorn [3], ont appuyé de l'autorité d'une immense érudition. Le colonel Vans Kennedy a compté neuf cents mots communs au sanskrit et à d'autres langues [4], et feu Mgr Wiseman, naguère archevêque de Westminster, a résumé ces laborieuses recherches dans son premier *Discours sur les rapports entre la science et la religion* [5]. Mais, plus près de nous, un livre peu connu, et qui mériterait de l'être, a tiré de cette question des conséquences plus vastes encore et très-conformes à notre sujet. M. Eichhoff, dans son beau *Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde*, montre les lettres hébraïques, suivant cette même loi de perfectionnement que nous avons observée dans l'emploi de l'alphabet égyptien, se rapportant par leurs noms aux objets dont elles avaient d'abord reçu la forme en même temps qu'elles avaient dans l'écriture la valeur de leur son initial. — Ainsi, continue-t-il, *Aleph* en phénicien signifiait bœuf, *Beit*, maison ; *Guimel*, chameau, *Dalet*, porte [6] ; et en effet chacun de ces caractères consiste en une

[1] Eichhoff, *Parallèle des langues d'Europe et de l'Inde*, p. 52, in-4°, Paris, 1836.

[2] *Catalogo de las linguas de las naciones conocidas*, t. I, introduction, in-8°, Madrid, 1800.

[3] *De l'Affinité d'origine des langues persane, teutone et gréco-latine*, p. 91 et suiv. Hambourg, 1827, in-8°.

[4] *Recherches sur les affinités des principales langues de l'Europe et de l'Asie*, in-8°. Londres, 1828, *ad finem*.

[5] Édit. 1843. Paris, Roger, in-18, p. 28 et suiv.

[6] *Parallèle, etc.*, p. 52, in-4°. Paris, 1836.

figure se rapprochant passablement de la chose représentée par le mot dont il forme la première lettre. Mais les rapprochements mis sous les yeux du lecteur y fournissent si amplement aux plus curieuses expériences, qu'il n'est plus possible, après le plus court examen, de nier la parenté de toutes ces langues ; elles ne paraissent plus que des dialectes d'une grande langue universelle, ce qui confirme singulièrement la pensée que Bullet a développée si savamment. Il n'y manque, selon nous, qu'un seul terme de comparaison, et nous ne devinons pas comment il a échappé à la perspicacité de l'auteur : c'est celui qui naîtrait de l'adjonction des mots hébreux à ceux qu'il tirait en même temps du grec, du latin, du français, du gaëlique, du kimri, du lithuanien et qu'il compare aux mots équivalents des peuples de l'Inde. Quoiqu'il en soit de cette omission, rien de plus frappant qu'une telle confrontation pour démontrer que toutes ces langues nées de celles de l'Orient ont pris le point de départ de leurs substantifs et leurs verbes dans un phénomène naturel, ou dans un des actes les plus communs de la vie ordinaire dont ils sont la reproduction phonétique, le signe symbolique en un mot. Citer ici de nombreux exemples serait possible, mais nous conduirait trop loin. Arrêtons-nous à un seul qui donne au moins une juste idée de l'ensemble, et laissons parler M. Eichhoff expliquant le mot Dieu :

« Aucune idée n'est à la fois plus simple et plus féconde que celle de la divinité. Ne pouvant sonder son essence, ni exprimer ses perfections, chaque nation l'a indiquée approximativement, suivant le caractère qui l'a surtout frappée. Chez les peuples du Midi, Dieu est splendeur, lumière : grec Δις, Θεος ; latin, *Deus ;* français, *Dieu;* ainsi que chez les peuples de l'Ouest : gaëlique, *Dia ;* cimbre, *Duw*, mot qui se retrouve aussi dans le lithuanien, *Diewas*. De même

chez les Indiens le nom commun de toute divinité est *Daivas*, Dieu, dérivé comme les noms du ciel et du jour du verbe *div*, briller, récréer. Cette même racine a aussi les mots *Daivi*, déesse, *Dairata*, divinité ; grec Θεα, Θεοτης ; latin *Dea*, *Deitas* ; lithuanien *Deiwe*, *Diewyste ;*

« Chez les peuples du Nord, Dieu est pureté, vertu : gothique, *Guth ;* allemand, *Gott ;* anglais, *God*, analogue au mot qui exprime la bonté et qui se retrouve dans l'indien *Çuddhas*, pur, vertueux, dérivé du verbe *Çuoh*, purifier, épurer.

« Chez les peuples de l'Est, Dieu est prospérité, bonheur : slavon et russe, *Bog*, analogue au mot qui exprime la richesse et qui est représenté en indien par *Bhâgas*, fort, fortuné, dérivé du verbe Bhajit, répartir, distribuer.

« .... Le nom le plus sublime donné à la divinité dans les langues les plus anciennes du globe retrouve son origine dans l'indien SAT ou SAN, *Celui qui est*, correspondant au grec Ων, l'Être suprême, et dérivé du verbe *as*, être, exister [1]. »

Maintenant ajoutons quelques mots pris au hasard, et concevons comment les analogies qui précèdent peuvent se multiplier sans mesure, en remarquant avant tout que les différences, qui peut-être semblent un peu fortes d'une langue à l'autre, tiennent beaucoup à la prononciation véritable, que nous ignorons presque toujours.

Soleil se dit en grec ςειρ, ςειριος, ηλιος ; c'est le *sol* des latins, peut-être aussi le *sirius*, grande étoile nommée encore canicule et dont la chaleur ajoute à celle du soleil ; c'est le *sauil* du gothique, le *saulé* du lithuanien, le SUNAS des Indiens, tiré de leur verbe SUR, darder, briller.

[1] *Parallèle, etc.*, p. 148.

La lune, *luna* à Rome, était à Athènes λυγνος, *lucerna* : dans les Indes c'était encore LANCANAN, œil, flambeau, du verbe LANÉ, voir, paraître.

Mère, Μητηρ en grec, *mater* en latin, *mâtar* en indien.

Petit (enfant), fils, παις, puer, PAUTAS, de PUS, nourrir, élever.

Héritier, χηρος, *hæres;* HAR, saisir, prendre : et ainsi de mille autres.

Des noms communs aux noms propres il n'y avait qu'un trop court intervalle pour que l'extension des uns aux autres ne devînt pas une loi de la nature. Les exemples abondent dans nos saintes Écritures. Après Adam dont nous avons vu le nom répondre à son origine terrestre : Heva devient *la mère des vivants;* Caïn, le premier né, exprime la joie des parents *qui le possèdent;* Abel survient, et déjà les déceptions de cette vie dont sa mère connaît et prévoit les amertumes ne font plus trouver à celle-ci dans la naissance de son second fils qu'une *vanité* de plus; Noé, conservant le germe de la race humaine après le déluge, sera le *consolateur du monde;* Jacob en naissant tient de sa main le pied du frère qui naît avec lui : il est *celui qui supplante*, et l'avenir autorisera cette dénomination [1]. D'autres fois, on nommera les enfants dans une famille d'après certaines analogies prises du règne animal, comme les conquérants du nouveau monde en obser-

[1] Remarquons surtout comme beaucoup de noms propres ont été donnés par un esprit prophétique à ceux dont la vie ou quelque action remarquable devait les justifier plus tard. C'est ainsi que saint Epiphane (*Adversus hæreses*, lib. I, 30), l'explique du patriarche Noé. Nous avons vu Clément d'Alexandrie l'attribuer à Adam (*supra*, p. 60), et Zacharie, au premier chapitre de l'évangile de saint Luc, insiste beaucoup pour faire donner à son fils naissant le nom de *Jean*, par lequel il énonce d'avance *la piété*, le ministère de *miséricorde* qui fera le caractère du saint Précurseur. — V. à ce sujet S. ISIDOR. HISPAL., l. VII, c. VI ; Migne, t. II, col. 274.

vèrent l'usage établi chez les Mexicains : mais alors on ne compte exprimer, bien entendu, que les bonnes qualités des animaux qu'on préfère : *rachel*, une brebis; *noherta*, une couleuvre; *caleb*, un chien; *sephora*, un oiseau. Ainsi se vulgarise l'éloge de la douceur docile, de la souplesse prudente, de la fidélité vigilante, de la légéreté fidèle. Abraham et Sara sont deux exemples plus sensibles : lui n'est appelé d'abord qu'*Abram*, *le père élevé*, honoré par Dieu et par les hommes; bientôt il devient *Abraham*, *le père de la multitude*, car ses enfants, selon la promesse divine, « se multiplieront à l'égal des étoiles du ciel ». L'autre était Saraï, *ma dame*, *ma princesse*, et ce titre avait quelque chose de restreint et de relatif; elle sera donc *Sara*, *la* dame, *la* princesse, expression plus absolue et qui désormais conviendra mieux à une femme dont naîtra Isaac, *la joie* de sa mère, et le père de tant de rois[1]. Ainsi le Sauveur changea le nom du prince des apôtres quand il lui donna la conduite de son Église. De Simon, l'homme *docile* et *obéissant;* de *Barjona*, le fils de la *colombe*, c'est-à-dire du disciple doux et timide jusque là, le Sauveur

[1] Reges populorum orientur ex eo. (GENES., XVII, 16.)

Ces remarques se trouvent confirmées par une observation de saint Jean Chrysostome : « Multis a nativitate nomina Deus imposuit, ut Isaac, Samson, et iis quorum meminit Isaias et Osée; quibusdam quam acceperant a parentibus appellationem mutavit, ut Abrahæ, Sarœ et Israël. Mos etiam antiquitus erat a rebus nomina imponi, quod et Helias fecit. Hoc autem totum non temere fit, sed ut ea appellatio imponatur quæ divini benificii perpetuum monimentum et memoria per prædicta nomina auditorum animis imprimatur ». (S. JOAN. CHRYS., *Homil.* XVIII *in Joan.*, c. I, ℣ 42. — Dans le même temps, saint Augustin expliquait par la même raison le nom de saint Étienne : « Stephanus confitendo Christum lapidatus a Judæis *coronam* meruit tanquam suo sibi nomine positam. *Stephanus* enim græce, latine *corona* appellatur. Jam coronam nomine habebat, et ideo palmam martyrii suo nomine præferebat ». (*Serm. II de Steph.*) — Cet accord que nous verrons si souvent des plus grands esprits du christianisme sur le sujet qui nous occupe, n'est-il pas d'une valeur irrécusable?

Jésus va faire *Cephas*, Pierre; sous le voile transparent de cette synonymie, il dit le miraculeux changement qui se prépare; cette nature simple, souvent indécise, et qui une fois le sera trop, reçoit la fermeté du roc qui résiste à toutes les tempêtes, et devient la *pierre fondamentale* de l'édifice que toutes les puissances de l'enfer ne réussiront point à ébranler.

Mais, en fait d'onomatologie biblique, rien ne prouve plus sensiblement le fait énoncé ici que les noms divers donnés dans la hiérarchie des anges aux divers ordres qui la composent. Ce nom, dit saint Grégoire, exprime non la nature, mais l'office de ces divins *envoyés*. Ils sont donc toujours des esprits, mais ils ne sont pas toujours des *anges* : pour l'être il faut être chargé d'une mission du Tout-Puissant, et selon l'importance de cette mission, l'esprit céleste sera *ange* ou *archange*. C'est pour cela qu'il fallut, pour annoncer l'Incarnation à Marie, un archange et non un ange quelconque[1]. Chaque ange a aussi un nom spécial qui désigne ses fonctions et son ministère. Michel signifie : qui est *semblable à Dieu;* Gabriel, *la face de Dieu;* Raphaël, le *remède de Dieu*.

S'agit-il d'une œuvre de grande importance? Michel reçoit sa mission : ce nom doit faire comprendre que Dieu seul peut ce qu'il va faire, comme lorsqu'il combat contre le démon révolté et le terrasse, afin de montrer l'impuissance de l'orgueil contre la toute-puissance du Créateur. C'est Gabriel qui est envoyé à Marie, car il doit annoncer celui dont l'humilité doit abattre les prétentions de l'orgueil infernal. Quand il faut

[1] Secundum quod angelorum vocabulum nomen est officii, non naturæ,... semper quidem sunt spiritus, sed semper *angeli* nequaquam possunt; quia tunc solum sunt angeli, quum per eos aliqua nuntiantur... Hi autem qui minima nuntiant, angeli; qui vero summa annuntiant archangeli vocantur. Hinc est enim quod ad Mariam Virginem non quilibet angelus, sed Gabriel archangelus mittitur. (S. Greg. Magn., *Homil.* xxxiv, lib. ii, *in Evangel.*, t. i, col. 1605, ed. Bened.).

rendre la vue au vieux Tobie, c'est Raphaël qui est choisi [1]. Veut-on maintenant comprendre le but des offices de chacun? On appelle *Vertus* ceux qui sont employés le plus souvent à des miracles ; *Puissances* ceux qui s'opposent le plus fortement de la part de Dieu aux efforts du tentateur sur les *âmes ; Principautés* ceux qui dans l'accomplissement d'une volonté de Dieu se trouvent placés à la tête d'un certain nombre d'autres. Les *Dominations* s'élèvent par leurs pouvoirs au-dessus même des *Puissances*. Les *Trônes* deviennent comme le *siége* de la justice divine, par la grâce suréminente dont ils sont remplis ; ils sont les organes des jugements divins. Les *Chérubins* ou *maîtres de la science*, en sont d'autant plus pourvus qu'ils se rapprochent de plus près dans leur vision béatifique de la contemplation des perfections divines. Les *Séraphins* ou *ardents*, plus près encore de l'Essence éternelle, surpassent par cela même dans le sentiment de leur amour les créatures les plus capables d'aimer [2].

[1] *Michael* namque *Quis ut Deus ; Gabriel* autem *Fortitudo Dei ; Raphaël* vero dicitur *Medicina Dei.* Et quoties miræ virtutis aliquid agitur, Michael mitti perhibetur... quia nullus potest facere quod facere prævalet Deus... Ut qui se ad Dei similitudinem per superbiam nullus exurgat. — Ad Mariam quoque Gabriel mittitur. Illum quippe nuntiare veniebat qui ad debellandas æreas potestates humilis apparere dignatus est... Raphaël quoque interpretatur *Medicina Dei*, quia videlicet dum Tobiæ oculos quasi per officium curationis tetigit, cæcitatis ejus tenebras tersit. (S. Greg., *ub. sup.*)

[2] *Virtutes* vocantur illi per quos signa et miracula frequentius fiunt...; *Potestates* qui hoc potentius cæteris in suo ordine perceperunt, ut eorum ditioni virtutes adversæ subjectæ sint, ne corda hominum tantum tentare prævaleant quantum volunt. — *Principatus* ipsis bonis angelorum spritibus præsunt, qui... eis ad explenda divina mysteria principantur. *Dominationes* etiam Potestates principatuum dissimilitudine alta transcendunt.... — Quia *Thronos* latino eloquio sedes dicimus, *Throni* dicti sunt hi qui tanta divinitatis gratia replentur, ut in eis Dominus sedeat, et per eos sua judicia decernat... *Cherubim* etiam *plenitudo scientiæ* dicitur, et sublimiora illa agmina idcirco *Cherubim* vocata sunt, quia tanto perfectiore scientia plena sunt, quo visioni

Est-il une seule page de la Bible qui ne contienne au moins deux ou trois symboles de ce genre? Chose étonnante, et à laquelle on ne semble pas s'être arrêté jusqu'à présent autant qu'on l'aurait pu faire : la religion garde, sous ce mystère de tant de noms pour la plupart prophétiques, un incontestable argument de sa divinité. Comment, en effet, tant de personnages devenus fameux dans la suite par des faits que symbolisait leur nom propre, eussent-ils pu être ainsi désignés sans une prévision toute providentielle? Sans doute beaucoup de ces noms ne furent donnés qu'après coup et eurent une cause occasionnelle. Israël n'est *fort contre Dieu* que par suite de sa résistance à l'ange qu'il oblige à le bénir; Moïse n'est connu sous ce nom que parce qu'il vient d'être *arraché au fleuve* où il eût péri; Sennachérib n'est peut-être ce *brandon enflammé*, qu'il désigne, qu'après ses guerres à outrance contre le peuple de Dieu; *Judas*, si *louable* qu'il peut être avant son apostasie déïcide, a bien pu n'être surnommé *Iscariote* qu'après s'être montré l'*homme de sang*..... Mais qui a pu déterminer Jacob et Rachel à nommer *Joseph* l'enfant qui, à quarante ans de là, sera pour l'Égypte et pour eux une si puissante cause d'*abondance?* Comment le héros qui dirige et *qui sauve* le peuple que Moïse ne peut plus conduire, est-il d'avance l'*Osée* (ou le Josué) qu'illustreront la défaite des Amalécites et la conquête de Chanaan? Le fils du pieux roi Ézéchias, de ce prince si plein de la *force du Seigneur*, est-il nommé *Manassès* parce qu'*il oubliera* sur le trône la vertu de son père, ou parce qu'une longue captivité *le fera oublier* de son pays? Nous verrons, en traitant de la Bible comme source du sym-

Conditoris sui per meritum dignitatis appropinquant. — *Seraphim* ardentes, vel incendentes vocantur, quia ita Deo conjuncta sunt, ut inter hæc et Deum cum nulli alii spiritus intersint, tanto magis ardent, quanto Hunc vicinius vident. (S. Greg., *id. ibid*).

bolisme chrétien, l'éclatante énumération que fait Jacob, au XLIXe ch. de la Genèse, des événements qui signaleront la vie de ses fils, ou des douze tribus qui doivent en sortir, et nous les indiquons d'avance comme l'un des plus poétiques tableaux dessinés par une main divine [1], mais nous ne pouvons guère omettre avant d'en finir ici avec le symbolisme des noms propres, un des plus frappants exemples que nous présentent les Livres saints.

L'ange Raphaël répondant au vieux Tobie qui lui demande son nom avant de lui confier son fils, lui dit : « Qu'avez-vous besoin de savoir mon nom? Est-ce un nom que vous cherchez, ou un conducteur pour votre fils?... Mais enfin, continue-t-il, je ne veux pas vous laisser d'inquiétude à ce sujet. Je suis *Azarias*, fils du grand *Ananias* [2]. » En répondant ainsi, l'ange tranquillise le vieillard, et cependant ne découvre pas le secret qu'il doit lui cacher jusqu'à la fin; car *Azarias* signifie

[1] V. BERRUYER, *Hist. du Peuple de Dieu*, t. I de la Ire partie, *ad ann.* 2316.; et ci-après le IVe chapitre de la seconde partie. — V. aussi S. AUGUSTIN, *Interrogatio de benedictionibus Jacob patriarchæ*, opp., t. III, p. 379. Lugduni, 1664. — Et REMY D'AUXERRE, sur le même fait, cité par le P. Cahier, *Monographie des vitraux de la cathédrale de Bourges*, page 21, note 4.

[2] Genus quæris mercenarii an ipsum mercenarium, qui cum filio tuo eat? Sed, ne forte sollicitum te reddam, Ego sum *Azarias*, *Ananiæ* magni filius (Tob. v, 18). — Saint Grégoire développe une raison de ce genre dans son exposition de l'Évangile où les Pharisiens traitent Notre-Seigneur de Samaritain, comme n'ayant à leurs yeux qu'un mépris injuste pour la foi et le culte des Juifs. Ils en concluent même qu'il est possédé du démon Or, le saint docteur fait observer que Jésus-Christ ne se défend que de cette dernière imputation, mais qu'il ne répond pas à l'autre, parce que *Samaritain* signifie *gardien* et *protecteur* (sans doute parce que Samarie avait été bâtie sur une montagne d'où l'on pouvait observer de loin tout le pays). Il ne voulait pas renier un titre qui pouvait être appliqué si légitimement. « Quia enim *Samaritanus* interpretatur *custos*, respondere noluit Dominus : « Samaritanus non sum Ego », sed « Ego dæmonium non habeo ». Duo quippe ei illata fuerunt; unum negavit, aliud tacendo consentit. (*Homil.* XVIII *in Evangel. Joann.*)

LE SECOURS DU SEIGNEUR, *auxilium Domini*. Ananias répond à *nubes Domini*, LE NUAGE, L'OBSCURITÉ, LA PRÉSENCE CACHÉE DE DIEU. On voit donc que l'esprit céleste vient se couvrir ici d'une innocente équivoque. Il est réellement pour la famille qu'il vient protéger un *secours de Dieu*, et *Dieu* lui-même *caché* sous la figure de son *envoyé* inconnu; celui-ci d'ailleurs peut très-bien s'appeler son fils, puisqu'il est sa créature [1]. De son côté, Tobie s'y trompe d'autant plus facilement qu'une famille connue de lui a réellement deux de ses membres qui se nomment Azarias et Ananias, noms significatifs comme tous ceux de la nation. C'est donc avec raison qu'il répond à l'ange : « Vous êtes certes d'une grande et illustre famille [2] ». On ne peut s'empêcher d'admirer la prudence de l'un qui répond en termes strictement vrais sans trahir le mystère qui le dérobe à la connaissance de ses hôtes, et la simplicité naïve de l'autre qui se contente d'une réponse à laquelle il attache un sens différent, mais également vrai, et qui suffit à le satisfaire. Aussi, quand le divin messager, ayant rempli sa mission, conduit et ramené le fils, aura guéri la cécité du père, ce sera encore avec raison qu'il découvrira son nom véritable de Raphaël [3], car Raphaël signifie : *le remède de Dieu*, *medicina Dei*. Et Tobie ne s'étonne pas de l'erreur dans laquelle il avait été jeté par le sens équivoque des premiers noms; il ne se récrie pas sur ce qu'un ange a pu le tromper : c'est de lui-même que l'erreur est venue, et rien n'a jamais été plus innocent et plus vrai que ce langage coloré, revêtu d'un symbolisme quelque peu mystérieux, il est vrai, mais d'autant plus légitime qu'il était dans l'usage de tout le monde.

[1] Ipsius enim genus sumus, dit saint Paul. (*Act.* XVIII.)
Ex magno genere es tu, répond le vieillard. (*Tob.*, V, 19.)

[2] Ego sum Raphaël angelus. (*Tob.*, XII, 15.)

De telles inspirations qui n'étonnent pas moins que celles d'Adam et de Zacharie [1], sont néanmoins aussi claires que la parole d'Isaïe, désignant par son nom à travers une période de près de deux siècles le conquérant qui doit mettre un terme à la captivité des Juifs [2]. Voilà pourquoi saint Augustin, si versé dans la science des Ecritures, pose comme une condition nécessaire de leur interprétation la connaissance de l'hébreu [3]; et nous verrons ailleurs quelle haute estime il fait pour ce même objet du symbolisme en général. Les chrétiens ne sont pas restés étrangers à ce moyen si pittoresque du langage. Nous les verrons symboliser les vertus jusqu'à en faire des appellations personnelles et établir dans leurs légendes sainte Foi, sainte Espérance et sainte Charité comme trois sœurs, filles de sainte Sophie, qui exprime *la sagesse divine*. Des

[1] Appellavitque Adam *nominibus suis* cuncta animantia. (*Genes.*, II, 20. V. ci-dessus, p. 58.) — Postulans Zachariam pugillarem scripsit, dicens: Joannes est nomen ejus (*Luc.*, I. 63.)

[2] Hæc dicit Dominus Christo meo CYRO, cujus apprehendi dexteram : Ego autem... portas æreas conteram, et vectes ferreos confringam .. Propter servum meum Jacob, et Israel electum meum *vocavi te in nomine tuo*. (*Isa.*, XLV, 1 et suiv.).

[3] Si quæ forte ignota cogunt hærere lectorem, partim linguarum nota, partim rerum investiganda sunt. Aliquid enim ad similitudinem valet, et procul dubio secretum quoddam insinuat *Siloe* piscina, ubi lavare faciem jussus est cui oculos Dominus, luto de sputo facto, inunxerat. Quod tamen nomen linguæ incognitæ nisi evangelista interpretatus esset, tam magnus intellectus lateret. Sic etiam multa quæ ab auctoribus interpretata non sunt nomina hæbræa, non est dubitandum habere non parvam vim atque adjutorium ad solvenda ænigmata scripturarum, si quis possit ea interpretari... Quid sit Adam, quid Eva, quid Abraham, quid Moyses, sive etiam locorum nomina : quid sit Hyerusalem, vel Sion, vel Hierico, vel Sina, vel Libanus, vel Jordanis, vel quæcumque alia in illa lingua sunt incognita nobis nomina. Quibus apertis et interpretatis, multæ in scripturis figuratæ locutiones manifestantur. Rerum autem ignorantia facit obscuras figuratas locutiones. (S. AUG , *De Doctrina christiana*, c. XV et XVI.)

idées semblables personnifieront la *paix* du juste sous le nom de saint Irénée, chez les Grecs; on y trouvera aussi Zoé pour la *vie*, Arsène pour la *fermeté* du *caractère;* Eudoxie sera l'espérance de la bonne *gloire du ciel.*

Pour revenir aux Hébreux, nous ne regardons pas comme aussi remarquable l'usage adopté chez ce peuple d'attacher aux noms géographiques un sens qui déterminât tout d'abord leur origine, leur situation, ou quelque autre circonstance particulière. Cette méthode semble plus naturelle que figurée. Rien de plus simple que d'imprimer le nom de Babel, et par suite de Babylone à une œuvre qui donna lieu à la *confusion* des langues; celui de Cariath-Sépher, à une *ville* qui conserve le dépôt *des livres* historiques de la nation; il n'est rien là qui ne se fasse encore partout, et les écriteaux de nos rues témoignent qu'il ne peut en être autrement. Toujours est-il qu'on y aperçoit cette tendance de notre nature à distinguer toutes choses par leurs attributions spéciales, et ici ce qui n'est pas tout à fait du symbolisme s'en rapproche beaucoup.

Une si impérieuse propension dut gagner bientôt, en dehors du pays habité par les premières familles, les contrées où leur idiome fut importé. De là elle se répandit au loin sans changer de caractère, quelques variantes qu'eussent reçues les allures primitives des langues. Si donc il faut reconnaître une puissante différence entre la langue sainte, concise, énergique, dédaigneuse des inutiles longueurs des articles et des particules, et celle des Grecs rachetant par le gazouillement d'une prononciation séduisante les combinaisons plus prétentieuses de ses conjugaisons et de ses dialectes, toutes deux n'en obéissent pas moins à la même règle sur la composition de leurs noms propres, sur la théorie de leur signification. Ouvrez Plutarque, Xénophon, Thucydide, Homère, Anacréon, Démosthènes, poëtes et historiens, vous suggèreront

à l'envi une foule de rapports entre les appellations de leurs héros et les propriétés qu'elles expriment. Aristobule est l'homme *de bon conseil*, Alexandre un *puissant secours;* Philippe *aime les chevaux;* Agésilas *marche à la tête du peuple;* Polyphème *apparaît au loin;* et si nous entrons dans la mythologie, que d'allégories s'empresseront autour d'Apollon, *le destructeur des monstres*, de Pandore, *douée de toutes les qualités*, de Polymnie de qui viennent les *lyriques inspirations?* Parcourez la terre et les enfers, vous trouvez qu'Athènes est la *ville de Minerve* comme l'Anatolie est le *pays du Levant*, l'Olympe est tout *brillant* de sa lumière céleste, et l'Achéron est le *fleuve de la douleur*.

Que si nous interrogeons les étymologistes de Rome, ils s'empressent de confirmer nos observations. Quiconque se nommait Servius portait avec soi l'indice de sa *servitude* originelle; un Tiberius se distinguait des enfants d'une même maison par le *Tibre* près duquel il était né; Octavius était le *huitième* de ses frères; Lucius était *né au point du jour*, ou recevait avec ce nom que rien ne motivait encore, un présage heureux d'une future *célébrité*. Puis venaient les surnoms, expressions non moins vives des idées du peuple, qui presque toujours les imposait. *Lentulus* devait être *peu adonné à l'empressement* dans la marche ou dans les affaires; Publicola avait conquis à la tribune sa réputation *populaire*. L'*Africain* avait humilié Carthage; *Cicéron* avait reçu de ses pères le souvenir de leur *pois chiche* [1]; Ovidius Nasa portera à jamais le souvenir du *grand nez* de son premier aïeul.

D'autres auteurs latins trouvent l'origine des plus illustres

[1] PLUTARQUE, *in Cicer*, c. I, raconte que l'illustre consul, pendant sa questure en Sicile, fit graver sur un vase d'argent qu'il consacra aux dieux, ses deux noms *Marcus Tullius*, à la suite duquel son surnom était marqué par un pois chiche.

noms de leur temps dans les succès que s'étaient acquis en un certain genre les chefs de famille qui les portaient. C'est pour avoir excellé dans l'art d'élever les troupeaux que des familles conservèrent les surnoms d'Asinius, Porcius, Vitellius, Suellius, et bien d'autres. En est-il autrement dans notre Europe moderne? Interrogez l'allemand *Wolf*, son compatriote *Schwartz*, son ami ou voisin *Meïer;* l'un vous dira que quelqu'un des siens, sinon lui-même, a dû son nom à certaines ressemblances malheureuses avec un *loup;* l'autre à son teint par trop foncé ou à sa préférence pour un costume *noir;* l'autre encore aux soins agricoles d'une *métairie*, peut-être aussi à la première des dignités *municipales*.

Les Grecs, dont la statuaire était presque exclusivement consacrée aux personnages divins, avaient porté cette pensée dans l'art plastique, et Winkelmann a fait observer quels rapports ils avaient cherché à poser entre la tête de Jupiter et celle du lion, la pose et les traits d'Hercule et celle d'un taureau, etc. [1]. Mais plus judicieux que lui, un de nos plus anciens collègues de la Société des Antiquaires de l'Ouest a remarqué les fausses conséquences que tire de ce fait l'élégant historien de l'art antique [2]. A en croire Winkelmann, il faudrait voir dans ces rapprochements le résultat d'une application nouvelle à rechercher un beau idéal inconnu jusqu'alors, et qu'on aurait trouvé dans l'imitation des plus nobles natures de l'espèce animale. M. Mazure ne voit avec raison dans cette idée qu'une explication aussi pauvre que la théorie qui l'engendre. Et en effet, pour qui a médité sur la philosophie artistique de l'antiquité, il ne peut être douteux que ces ressemblances copiées avec tant de soin et de

[1] *Hist. de l'Art chez les Anciens* liv. IV, ch. 2.

[2] *Philosophie des Arts du dessin*, p. 21, in-8°. Paris, 1838. — *Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, t. II, p. 289.

persévérance ne résultent des règles qu'on s'était faites sur le symbolisme. Jupiter était donc avec ses traits léonins la beauté mâle et majestueuse. L'Hercule-taureau était la force musculaire. — D'autres exemples le prouveront de reste. Il semble d'ailleurs que cette vérité n'aurait pas dû échapper à l'auteur de l'*Essai sur l'allégorie* [1].

Pour en finir avec les noms propres, remarquons que fort souvent ils deviennent tout aussi symboliques que des faits, puisqu'en s'appliquant à certains points du caractère, ils constituent une allusion sensible à ses qualités ou à ses défauts. La férocité du sanglier, la noirceur d'un mauvais cœur ont servi de prétexte à des licences de la foule, et l'ont vengée à la façon du *sanglier* des Ardennes et de Richard *cœur de lion*. Ailleurs, il aura suffi d'une malencontreuse similitude entre le visage d'un homme et celui d'un animal pour donner au premier le nom du second, sans qu'il méritât le moins du monde une telle agression aussi injuste que légèrement adoptée : triste héritage contre lequel les descendants n'ont pu toujours protester, ce qui prouve, aussi complétement que toutes les études scientifiques, le crédit que prit toujours, et que conserve avec sa tenacité naturelle sur les masses, le besoin d'allégoriser et de peindre. Plus nous avancerons dans notre carrière, plus cette observation se fortifiera de toutes celles qui nous attendent. Arrêtons-nous maintenant aux conséquences que l'homme a tirées du symbolisme des langues pour l'appliquer à la démonstration d'autres idées, supérieures à celles de la vie materielle.

L'ABBÉ AUBER,

Chanoine de l'Église de Poitiers, Historiographe du Diocèse, President de la Société des Antiquaires de l'Ouest.

(*La suite prochainement*).

[1] *Essai sur l'Allégorie, principalement à l'usage des artistes*, par WINKELMANN. Paris, in-8°, 1799.

DEUX FONTS BAPTISMAUX

DE BELGIQUE

—

Nous offrons aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* le dessin de deux fonts baptismaux. Les premiers se trouvent

dans l'église de Munsten-Bilsen (Limbourg). La base est engagée dans le pavé de l'église. Les têtes humaines qui décorent les angles de la cuve accusent un bon style roman.

C'est à l'époque ogivale qu'appartiennent ces autres fonts

qui font partie du musée de la porte de Hal, à Bruxelles. La base, de même que la cuve, est de forme octogonale. On

remarquera la frise de feuilles de vigne d'où émergent des têtes humaines.

ARNAUD SCHAEPKENS.

DES TAPISSERIES D'ARRAS

Conférence faite à la salle des cours publics d'enseignement supérieur pendant la session de l'hiver dernier.

La ville d'Arras a des gloires nombreuses. Ici même, il y a peu de temps, on nous rappelait l'une de ces gloires, les franchises municipales, dont on retraçait avec bonheur l'intéressante histoire. Et cette étude consciencieuse faisait en même temps briller à nos yeux l'un des traits les plus saillants du beau caractère des habitants de cette cité : la fidélité à leurs souverains, ou plutôt l'amour de leurs princes porté jusqu'aux sacrifices les plus généreux, jusqu'aux souffrances les plus poignantes, jusqu'à l'héroïsme du dévouement.

Mais, est-ce seulement par l'administration intelligente et personnelle de ses affaires, par la fidélité à ses chefs, que la ville d'Arras s'est illustrée ? N'a-t-elle point d'autres droits au pieux souvenir de ceux qui y sont nés ou qui en sont devenus les habitants? Oh ! oui, ses titres à la légitime fierté de ses enfants sont nombreux et variés. Arras a été, à une époque de ténèbres épaisses, le phare qui a brillé au milieu

de la nuit et répandu la lumière du christianisme dans les plaines de l'Artois et jusque dans les lieux qui forment le centre de la Belgique actuelle. Saint Vaast a toujours été populaire à Arras depuis cette époque devenue par lui célèbre, et cette popularité prouve encore la reconnaissance et le cœur des habitants de cette cité.

Arras est donc distinguée par les qualités les plus élevées de la vie sociale et de la vie religieuse; Arras s'est également dès longtemps rendue célèbre par la culture des arts. Ses monuments d'architecture religieuse ou civile étaient cités partout, et ce caractère spécial de notre cité, hâtons-nous de le dire, se manifeste de nos jours avec une vigueur nouvelle, et c'est comme une merveilleuse végétation de monuments gracieux, de flèches aériennes, de sculptures délicates, d'œuvres architecturales savantes ou hardies, qui croît et se développe sous nos yeux, rendant à l'antique cité quelque chose des splendeurs dont elle brilla au temps des ducs de Bourgogne ou des comtes d'Artois. Des peintres vinrent joindre leurs œuvres aux œuvres des architectes; une école célèbre d'orfèvres contribua également à la splendeur des temples et à celle des habitations privées. Les produits céramiques d'Arras furent renommés; ils sont fort recherchés encore. Une autre branche de l'art, également cultivée autrefois dans notre ville, c'est celle des riches broderies. Il y a quelques mois, dans plusieurs villes de Belgique, un savant d'Allemagne qui a fait de ces objets une étude spéciale, appelait mon attention sur d'admirables vêtements sacerdotaux, sur des chapes et des chasubles toutes recouvertes de sujets et transformées pour ainsi dire en tableaux où les tons les plus vifs de la soie pourpre ou vert d'émeraude s'alliaient harmonieusement aux reflets animés des fils d'argent et d'or; et il me disait : Voilà des produits

de votre ville d'Arras, célèbre au XVe siècle par ses brodeurs. Et de fait, nous avons retrouvé dans des recueils anciens plusieurs faits relatifs à cette branche de l'art, cultivée ici avec tant de soin. Peut-être un jour y aura-t-il là un sujet d'étude qui ne manquerait ni d'intérêt ni de nouveauté. Mais ce qui fit surtout la renommée d'Arras, ce furent ses tapisseries. Ailleurs, on trouve des œuvres d'architecture et de peinture, ailleurs on rencontre les divers objets d'art que nous venons de citer et auxquels nous pouvons joindre encore les vitraux peints; mais ce qu'on ne trouve d'abord qu'à Arras, ce qui se fait d'une manière supérieure, à Arras, même quand des villes nombreuses ont imité ses admirables produits artistiques et veulent rivaliser avec elle, ce sont ces tapisseries, ces tentures, disons mieux : ces tableaux frappants, ces pages merveilleuses de poésie où la magie des couleurs et l'éclat des métaux précieux s'harmonisent et s'associent pour aller embellir, par toute l'Europe, les églises et les palais.

Oui, toute l'Europe fut autrefois sous ce rapport comme tributaire de notre ville d'Arras. Aujourd'hui encore, il faut voyager, et voyager beaucoup, pour voir ces chefs-d'œuvre, que l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, la Suisse, plusieurs villes de notre France, gardent avec une pieuse sollicitude, et qui sont sortis des mains habiles de nos artistes d'Arras. Rome possède encore un assez grand nombre de ces tentures précieuses, sans parler en ce moment de celles du Vatican, et elle aime à les exposer aux regards sur la place Saint-Pierre aux jours de la procession de la Fête-Dieu. L'Espagne en conserve également un grand nombre, mais l'Angleterre est particulièrement privilégiée sous ce rapport. Toutes ses cathédrales et tous ses châteaux en étaient remplis autrefois, nous disent d'anciens documents :

bien des rues de Londres en furent pavoisées lors d'une entrée trop célèbre, celle d'Édouard III, en 1357. Aujourd'hui encore, on en voit d'admirables dans le palais de Hampton-Court, dans les deux salles attenantes à la grande *Hall* du cardinal Wolsey. On en voit d'ailleurs dans bien des châteaux, où elles forment un des ornements les plus appréciés de ces riches galeries. Depuis des siècles, ces tentures sont restées dans les mêmes familles et la tradition qui constate leur immense valeur ne s'est point perdue. Berlin nous offre des tentures dans celui de ses musées qu'on nomme la Galerie : ce sont des tapisseries faites à Arras d'après les cartons de Raphaël, l'une des séries exécutées sur cet admirable type. Dresde montre aussi ses tapisseries d'Arras ; Vienne les présente à ses visiteurs intelligents ; mais il est un petit pays, la Suisse, qui est à ce point de vue, d'une richesse étonnante. C'est après la bataille de Granson et après celle de Morat que la Suisse a recueilli ces merveilleuses tentures dans le pillage du camp de Charles le Téméraire, et la cathédrale de Berne conserve avec une sorte de vive sollicitude cet inestimable trésor. Nancy doit à des circonstances analogues, la défaite suprême de Charles, les tapisseries d'Arras qui décorent les murs de son Palais-de-justice; plusieurs villes du midi possèdent également de belles tentures d'Arras. La Chaise-Dieu brille au premier rang parmi elles : plusieurs fois, ses tapisseries si bien conservées ont été décrites et dessinées.

D'autres points du territoire français gardent encore des témoins de notre gloire artésienne : Reims en a un nombre considérable; le musée de Cluny en compte également un assez grand nombre; Beauvais en possède qui sont particulièrement dignes d'être entendus.

A Tournai, nous trouvons encore des tapisseries d'Arras,

signées et datées, et il nous serait maintenant assez facile d'étendre cette nomenclature déjà longue. Vous le voyez, je n'exagérais point quand je disais que l'Europe entière constate cette gloire d'Arras. Elle l'a fait du reste par des signes d'une force et d'une permanence particulièrement remarquables, par des mots expressifs, qui unissent en quelque sorte l'idée même d'Arras à l'idée d'une tenture précieuse. Ainsi, en italien, *Arazzo* signifie une tapisserie; l'anglais appelle le même objet purement et simplement *Arras;* le Latin du Moyen Age disait banderiæ *de Arassa*, cortinæ *de Arassa*, vestes *de Aras*, panni *de Arest,* ou bien il appelait l'œuvre elle-même *Opus Atrebaticum;* le grec lui-même employait le mot *Ἀτραβατικα*; l'Europe a donc consacré notre gloire en lui imprimant le sceau le plus caractéristique, le plus indestructible, celui du langage.

Mais disons, il est temps, ce que c'est qu'une tapisserie d'Arras; puis, nous raconterons brièvement l'histoire de cet art si noblement cultivé par nos aïeux.

Pour nous faire une idée exacte de ce que c'est que ces magnifiques tentures, il est bon d'en examiner, au moins dans son ensemble, un exemple complet et encore existant. Prenons pour type les tapisseries de la Chaise-Dieu. Considérons-les au point de vue des dimensions, au point de vue de la matière dont elles sont composées, au point de vue du sujet qu'elles représentent. Si je cite ces tapisseries, quand je pourrais en citer d'autres plus anciennes, par exemple, celle de Tournai, c'est moins pour ces tapisseries elles-mêmes que pour donner un corps, un objet matériel et fixe, à l'idéal que nous pouvons nous faire d'une tapisserie d'Arras, et abstraction faite de questions secondaires que nous examinons ailleurs.

Au point de vue des dimensions, les tapisseries de la

Chaise-Dieu, au nombre de quatorze, se mesurent ainsi qu'il suit : Dix d'entre elles ont dix-huit pieds de longueur sur six de hauteur ; une autre a vingt-cinq pieds et demi, sur une même hauteur de six pieds ; les trois dernières sont carrées, et elles ont dix pieds en tous sens.

Voilà donc une série non interrompue de tableaux qui, sur une hauteur de six pieds au minimum, a de longueur deux cent trente-cinq pieds et demi, c'est-à-dire près de quatre-vingts mètres. C'est déjà, on le voit, quelque chose de monumental. Il ne faut pas s'étonner de ces dimensions, elles sont dans l'ordre : pour embellir et décorer des temples immenses, il faut aussi des choses qui n'aient rien de mesquin, et qui, au contraire, soient en rapport avec cette immensité.

Au point de vue de la matière dont elles sont composées, les tapisseries de la Chaise-Dieu sont faites de laine, de soie, d'or et d'argent, comme d'ordinaire étaient faites les tapisseries d'Arras, au moins les plus riches. Ces éléments de travail ont cela de remarquable qu'ils ont quelque chose de vif, d'animé, de saisissant et de vrai, qu'on ne peut pas toujours obtenir avec d'autres procédés. Les vêtements, par exemple, ont dans ces tapisseries un éclat, une vigueur, une couleur on ne peut plus vraie, puisqu'elle est la couleur même, ou plutôt la matière même des vêtements. Le brillant de la soie vient animer les tons plus calmes de la laine ; l'or et l'argent prêtent leur éclat pour arriver à un effet plus frappant encore et ils sont, il faut le dire, dispensés avec mesure, avec goût, sans jamais tomber dans la fausse richesse et la lourdeur. Il faut avoir vu, il faudrait voir ces belles tapisseries d'Arras pour se faire une idée de l'effet qu'elles devaient produire, lorsqu'elles entouraient, par exemple, tout le chœur de notre ancienne abbaye de Saint-

Vaast, lorsqu'elles ornaient les maisons si pittoresques de notre Grande-Place aux jours des fêtes solennelles, des réceptions de princes, des luttes chevaleresques, ou bien encore lorsqu'elles contribuaient à la magnificence des fêtes que nos ducs de Bourgogne donnaient dans les diverses villes de leur domination, et parfois même dans la capitale de la France. Au point de vue des sujets qu'elles représentaient, nos tapisseries ne peuvent pas être égalées par la peinture, ni par les vitraux, ni même par la peinture murale. La raison en est bien simple. Les vitraux n'ont pour champ que les baies des fenêtres, la peinture murale elle-même n'a que les parties planes entre les colonnes engagées dans le mur de l'édifice, les tapisseries, au contraire, se déploient librement dans le vide même de l'édifice; on les suspend aux murs, aux colonnes, elles traversent librement les intervalles qui séparent ces colonnes et se continuent sans interruption, sans encadrements obligés, en sorte qu'elles offrent un champ indéfini aux représentations dont on veut les faire l'instrument. Sujets religieux les plus vastes, les plus complets; sujets profanes les plus variés, les plus complexes; tout s'y voit, tout s'y peint avec une richesse de détails, avec une majesté d'ensemble qu'on ne peut trop admirer.

Pour rester un instant encore dans l'étude spéciale des tapisseries de la Chaise-Dieu, considérées comme type, ou comme l'idéal qu'on peut se faire des tentures d'Arras, disons en un mot qu'elles nous offrent en tableaux toute la suite des faits de la religion entière, l'Ancien Testament et le Nouveau. Et ce qui fait honneur à l'homme intelligent qui choisit et agença les sujets, c'est que la disposition de ces sujets suppose une connaissance approfondie de la Bible et de ses mystères. Ainsi, le tableau de l'Annoncia-

tion se trouve pour ainsi dire encadré entre celui de la chute d'Adam et d'Ève, d'une part, et celui de Gédéon et de sa toison, d'autre part. C'est, on le voit, la figure qui sert d'ombre et de relief à la réalité. C'est, dans un système d'exécution différente, l'idée que réalisait naguère à Saint-Germain-des-Prés le grand artiste que la France pleure encore. L'Adoration des Mages a pour accompagnement David sur son trône recevant les braves qui lui apportent l'eau de la fontaine de Bethléem, et Salomon aussi sur son trône, recevant les hommages de la reine de Saba.

Il y a ainsi vingt-neuf sujets commentés chacun par deux autres, c'est-à-dire près de quatre-vingt-dix tableaux commençant à l'annonciation et à la naissance du Sauveur, pour ne finir qu'au dernier jugement, ou plutôt, grâce aux tableaux d'accompagnement et de figures, commençant à l'origine du monde et en retraçant toute l'histoire jusqu'à la fin. Ce n'est rien moins que la synthèse complète de la religion, le discours sur l'histoire universelle de Bossuet, présenté en une seule fois aux regards, et cela avec la vie et la magie des plus ravissantes couleurs. Se peut-il ornementation plus digne pour nos temples, se peut-il enseignement plus vrai, plus complet, puisque les inscriptions nombreuses et choisies, tirées des saints Livres, puisque des gloses d'une simplicité pleine de charme viennent donner partout le mot de l'énigme et dire à l'esprit ce que la peinture dit aux yeux? Oh! oui, c'était là une admirable chose, et l'on éprouve une vive joie quand on pense que ces grandes choses se sont faites à Arras.

Je m'arrache à regret, je l'avoue, à la description de ces belles œuvres pour entrer avec vous maintenant dans la partie technique, mécanique, de ces œuvres, dans la partie purement matérielle et, pour ainsi dire, de métier. Il le

faut bien, puisque nous nous sommes posé cette question : Qu'est-ce qu'une tapisserie d'Arras? Nous n'aurions pas à cette question une réponse complète, si nous n'avions pas étudié le mode de fabrication de ces admirables tissus.

Car ce sont bien, à la lettre et dans toute la force de l'expression, de vrais tissus. Oui, toutes ces vives couleurs, tous ces traits déliés ou vigoureux, ces mille nuances d'une si grande délicatesse et d'une si douce harmonie, tout cela est l'ouvrage, non point d'un pinceau, non pas même d'une aiguille, mais d'une navette, tout cela est le produit d'un travail assez semblable à celui qui produit la toile grossière. Quel progrès n'a-t-il point fallu pour parcourir le chemin qui sépare l'œuvre du tissserand de celle de l'ouvrier, disons mieux, de l'artiste qui travaillait ici, dans notre ville, et produisait, lui aussi à l'aide de ses navettes, les œuvres que nous venons de contempler !

J'ai étudié avec soin, lors de l'exposition de Malines, en ces derniers temps, un bon nombre de tapisseries, dont plusieurs sont authentiquement et certainement d'Arras, notamment la célèbre tapisserie de Tournai, qui est datée et signée ; j'ai même analysé les éléments qui composent ces tissus, mesuré leur force, supputé les points dans un espace donné, examiné la nature et le mode du travail. Or, voici quelle fut selon moi la manière de procéder de nos grands artistes artésiens. Ils préparaient d'abord une chaîne composée de fils de lin d'une grande force et d'une grosseur d'environ un millimètre de diamètre ou un peu moins. Ces fils étaient tendus dans le sens vertical, formant sur le métier une sorte de barrière, et c'est même de là que leur est venu le nom de *lice*, *haute-lice*, à cause de leur élévation, comme on disait entrer en *lice*, pour passer la barrière et entrer dans le champ clos du combat. Ces fils, ainsi posés verticale-

ment s'écartaient à volonté les uns des autres en se croisant et se rapprochaient de la même manière, exactement comme cela se pratique dans un métier à faire de la toile. C'est là du reste un système de tissage vieux comme le monde, et, on peut le dire, universel. Ainsi agit l'Inde depuis les temps les plus reculés, et ses produits les plus riches sont dûs à des métiers toujours les mêmes et d'une primitive simplicité. Ainsi travaille-t on encore dans la Syrie, dans le Liban, comme on y travaillait il y a deux et trois mille ans, et ce métier primitif a l'ailleurs été retrouvé jusque dans le nouveau Monde. Ces fils de lin dont nous venons de parler constituaient ce qu'on est convenu d'appeler la chaîne du tissu. C'est le support, le champ destiné à recevoir et à conserver le travail artistique, lequel, à vrai dire, est uniquement formé par la trame : car la chaîne disparaît, elle est entièrement recouverte devant et derrière quand le travail est fini, et pour se rendre compte de ce travail, il est alors absolument nécessaire d'en détruire une partie.

La trame était composée de fils de laine, de soie, d'argent ou d'or. A l'aide d'une navette on envoyait chacun de ces fils entre les deux rangées de fils de lin qui formaient la chaîne; on assujettissait fortement cette trame à la chaîne à l'aide d'un petit instrument appelé *battoir*, et les fils de lin se croisant en sens contraire et recevant ainsi toujours alternativement un nouveau fil de même couleur ou de couleur différente, de même nature ou de nature diverse, peu à peu le dessin se formait, et de la trame et de la chaîne résultait un tout d'une admirable solidité.

Comme d'ailleurs à chaque instant, pour ainsi dire, il fallait changer de navettes, il y en avait autant qu'il y avait de fils de couleurs ou de nature différentes, c'est-à-dire toutes les couleurs du prisme et leurs centaines de nuances, c'est-à-

dire encore les fils de laine et ceux de soie, les fils d'argent et les fils d'or. Disons ici que, dans les plus anciennes tapisseries, les fils d'argent et d'or sont de simples lamelles de métal, employées à l'état pur, et appelées alors, argent ou or de Chypre, et ces lamelles sont battues, c'est-à-dire serrées à l'aide du battoir comme les autres fils de la trame, tandis qu'aux époques postérieures j'ai vu des tapisseries dans lesquelles l'or était employé comme on le fait aujourd'hu pour beaucoup de travaux de tissage ou de broderie, c'est-à-dire enroulé autour d'un fil de soie.

Quant à la force des fils qui composaient la trame, j'ai constaté les faits suivants qui me paraissent avoir leur importance.

Dans les tapisseries venant authentiquement d'Arras, à commencer par celle de Tournai, commencement du XVe siècle, 1402, et à finir par des tapisseries du milieu du XVIe, j'ai trouvé les fils de la trame sensiblement les mêmes pour l'épaisseur que les fils de la chaîne. Le travail d'union de la chaîne à la trame est alors un travail serré, net, homogène; la surface de la tapisserie offre un plan uni. Au contraire, dans les tapisseries d'autre provenance (j'en citerai de Bruges, je citerai aussi celles de Hoogstraeten), la chaîne présente des fils beaucoup plus gros, une sorte de petite ficelle, tandis que la trame est mince et offre à peu près l'épaisseur constatée plus haut. Il résulte de là un travail trop serré, inégal, offrant des bosses et des creux, peu agréable à l'œil et nuisible à l'effet artistique des lignes du dessin et des tons du coloris. Sur les tapisseries venant d'Arras j'ai trouvé en moyenne, et dans toutes les parties des tentures, 11 points de trame par centimètre de longueur de chaîne; sur les autres j'ai trouvé 15 et 16 points par centimètre. Ce travail par trop serré, joint à la différence de grosseur, au défaut de

proportion des fils, est évidemment quelque chose d'inférieur.

Maintenant, je ne viens pas ériger ceci en système. Les faits observés ne sont pas assez nombreux pour pouvoir en tirer jusqu'ici des conclusions définitives ; ce qu'il est toutefois permis de constater, c'est que nos artistes d'Arras avaient une bien juste idée et une bien sage pratique des proportions et de la mesure en tout, et que leur travail était, au premier chef, un travail intelligent.

Résumant cette première partie de notre étude nous dirons : une tapisserie d'Arras, c'est une peinture, un tableau dont le champ est aussi vaste que le cadre existe peu, dont les limites ne sont pas resserrées entre deux points rapprochés et dont par conséquent la puissance de représentation est immense. Cette peinture n'a point à son service de simples couleurs, à la détrempe, à l'huile, à la cire, mais bien des fils d'une coloration puissante et tenace, en matières douces à l'œil, vives, éclatantes par elles-mêmes et n'ayant aucun besoin des secours du vernis ou d'un autre éclat emprunté ; ces matières sont même parfois ce qu'il y a de plus précieux, l'argent et l'or. Une tapisserie d'Arras réunit donc à l'importance hors ligne des dimensions la vigueur la plus grande possible du coloris ; la netteté du dessin s'y obtient d'ailleurs, aussi bien que les effets de perspective et le modelé le plus parfait. Elle joint à ces qualités une souplesse qui permet de les transporter, de les exposer ou non, selon les besoins des solennités ou des circonstances, une solidité qui nous les offre encore pleines de vie après plusieurs siècles : voilà, en résumé, l'idée que nous pouvons nous faire d'une tapisserie d'Arras ; voyons maintenant l'histoire de ces belles tapisseries.

L'ABBÉ E. VAN DRIVAL.

(*La suite prochainement*).

BIBLIOGRAPHIE

UNE FAMILLE DU XVIe SIÈCLE, *document original précédé d'une introduction, par* M. CHARLES DE RIBBE, 1868, *in*-18.

C'est la monographie d'une famille chrétienne au XVIe siècle que nous donne M. de Ribbe. Nul ne pouvait mieux que lui apprécier l'utilité que présente aux hommes de notre temps la lecture de cette histoire, où tout est simple, modeste, naïf, comme la vie même de la famille dont elle raconte les destinées, mais où tout est grand, noble, énergique et fécond, comme l'esprit chrétien qui en inspire les mœurs.

Profondément versé dans l'histoire politique, économique et littéraire de la Provence, qui est son pays, M. de Ribbe a découvert, il y a quelques années dans un des recoins de la bibliothèque d'Aix, le manuscrit qui contient l'histoire d'*Une Famille au XVIe siècle.* L'auteur de ce récit est une femme qui résume sans art et sans prétention, dans un style qui rappelle quelquefois le tour vif et les grâces naïves de la langue de saint François de Sales, les admirables souvenirs de la famille à laquelle elle est justement fière d'appartenir. Ce récit où rien n'est disposé en vue de l'effet, qui a été composé sans aucun souci et même sans aucune idée de la publicité à laquelle il était destiné, est plus attachant pour les cœurs simples et les esprits droits que les combinaisons les plus ingénieuses des écrits modernes, où l'imagination de l'auteur s'est mise en frais pour charmer et captiver le lecteur.

C. P.

GUIDE DE L'AMATEUR ET DE L'ÉTRANGER A LYON ET DANS LES ENVIRONS, *par* ADRIEN PELADAN *fils. Lyon, in*-18 *de* 556 *pages.*

Nous nous imaginions connaître à peu près Lyon et ses monuments, parce que, à deux fois, nous y avions résidé quelques jours.

Nous avons été bien détrompé en lisant le *Guide* de M. Peladan. Les ouvrages que nous avions consultés, les plus estimés pourtant, ne nous avaient nullement renseigné sur un bon nombre de restes du Moyen Age que décrit M. Peladan. Les archéologues lyonnais paraissent exclusivement absorbés par l'épigraphie romaine et ne mettent pas en lumière des monuments d'époques plus modernes qui mériteraient pourtant d'attirer l'attention. M. Peladan n'oublie rien et il parle de tout en véritable érudit. Sous un titre bien modeste, il a fait un livre d'une haute valeur. Parmi les autres écrits de l'auteur, nous avons remarqué une *Monographie de la façade de la cathédrale de Nîmes :* c'est un excellent chapitre d'iconographie et d'archéologie monumentale.

J. CORBLET.

SAINT-MICHEL DE FRIGOLET OU LE MONASTÈRE DE L'IMMACULÉE-CONCEPTION DES PÈRES PRÉMONTRÉS, *près Tarascon. Etude historique et archéologique, par* AUG. CANRON, *avocat. Avignon*, 1866, *in*-8°.

De même que Sénanque, Solesme, Ligugé, Sept-Fonts et Aiguebelle, voici un antique sanctuaire qui se relève de ses ruines et où refleurit la discipline monastique.

Saint Michel de Frigolet, fondé au X° siècle par les Bénédictins de Montmajour-lès-Arles et bientôt après ruiné, devint au commencement du XI° siècle la retraite de quelques chanoines d'Avignon. Après avoir passé successivement entre les mains des Hiéronymites et des Augustins réformés, ce prieuré fut vendu à la Révolution. C'est dans ces bâtiments que le P. Edmond a fait revivre, en 1858, l'ordre de Prémontré. M. Canron ne s'est point borné à raconter les divers changements qui se sont opérés dans ce monastère, il en a décrit l'église, la sacristie, les cryptes, les hôtelleries, le cloître qui date du X° siècle et les restaurations qui font honneur au bon goût et au savoir des RR. PP. Prémontrés.

J. C.

CHRONIQUE

M. l'abbé Cochet, de concert avec M. Barthelemy, architecte diocésain, vient d'opérer des fouilles dans le chœur de la cathédrale de Rouen qui ont amené la découverte de la statue de Henri Court-Mantel, roi anglo normand, qui mourut en 1178. Ce curieux monument de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe est en pierre de liais de Créteil. Malgré les mutilations qu'il a subies, il offre un réel intérêt au point de vue de l'art, du costume et de l'histoire. Le duc-roi ne porte pas d'épée, mais un sceptre brisé. Il est vêtu d'une robe longue, fermée sous la gorge, et enveloppé du manteau qui lui a fait donner le nom de Court-Mantel. Une aumônière pend à sa ceinture parsemée de croix de Saint-André. M. Cochet a publié dans la *Revue de Normandie* une intéressante notice sur cette découverte qui a eu lieu le 17 octobre dernier.

— Les abonnés de la *Revue de l'Art chrétien* sont priés de considérer comme leur étant personnellement adressée la circulaire suivante :

« MONSIEUR,

« L'épidémie qui a sévi à Amiens, pendant l'été dernier, a fait ajourner le Congrès scientifique qui devait s'ouvrir le 1er août 1866.

« Nous tenions trop à honneur de recevoir dans notre cité les hommes distingués qui font ordinairement partie de ces réunions, pour ne pas solliciter la remise de cette session à une autre époque.

« Aucune date ne nous a paru plus convenable que les jours qui suivraient le concours régional agricole du Nord de la France, qui

doit se tenir à Amiens du 25 mai au 2 juin 1867. En conséquence nous avons choisi le lundi 3 juin pour l'ouverture du Congrès qui se prolongera jusqu'au 13.

« Vous voudrez bien, nous l'espérons, vous rendre à l'invitation que nous vous adressons de nouveau, et nous envoyer votre adhésion.

« Nous avons la confiance que vous nous aiderez à résoudre quelques-unes des questions posées dans le programme que vous avez dû recevoir l'an dernier. Dans le cas où vous auriez besoin d'un nouvel exemplaire, veuillez nous en donner avis, et nous nous empresserons de vous le faire parvenir.

« Soyez assuré que l'accueil le plus sympathique vous est réservé, et que, grâce à la bienveillance de l'administration et au concours empressé des sociétés savantes et artistiques de notre ville, rien ne sera négligé pour rendre votre séjour aussi agréable qu'intéressant.

« Agréez, Monsieur, l'assurance de nos sentiments les plus distingués,

Les secrétaires généraux de la trente-quatrième session qui s'ouvrira à Amiens le 3 juin 1867 :

J. GARNIER, conservateur de la bibliothèque communale, secrétaire perpétuel de la Société des Antiquaires de Picardie, vice-président de la Société Linnéenne, archiviste de l'Académie, etc., etc.

Comte Léon de CHASSEPOT, ancien maire d'Amiens, président du comice agricole et de la Société de secours mutuels, vice-président de la Chambre d'agriculture, membre du Conseil général et du Conseil municipal, etc., etc.

J. CORBLET, chanoine honoraire, historiographe du diocèse, directeur de la *Revue de l'Art chrétien*, membre de la Société des Antiquaires de Picardie, de l'Académie, etc., etc.

— Nous prions nos collaborateurs de vouloir bien se conformer aux avis suivants :

« Aux termes d'une circulaire récente, directive de l'administration des postes (n° 491), les épreuves d'impression corrigées, admises en parcours au taux d'imprimés, ne doivent contenir que des cor-

rections *purement typographiques*, c'est-à-dire redressement de *coquilles*, additions ou retranchements de membres de phrase, etc., SANS AUCUNE AUTRE ANNOTATION, même relative à la marche du travail ou à l'épreuve renvoyée.

« L'Administration fait observer qu'il y a lieu d'assimiler aux corrections typographiques la mention *Bon à tirer* placée sur les épreuves; mais ces mots doivent y être purement et simplement, sans réserves, observations, commentaires ou additions *de quelque nature que ce soit*, sous peine de constituer la contravention prévue par l'art. 9 de la loi du 25 juin 1856.

« Pour éviter l'amende, si l'on ne veut point recourir à une lettre spéciale, il faut joindre au taux de l'épreuve un timbre de 20 cent., avec cette mention sur la bande :

« 1° Port de l'épreuve. . . . 10 cent. (ou plus).
« 2° Annotations manuscrites. . 20 cent. »

— Le Musée du Louvre vient d'acquérir au prix de 102,000 fr. les fresques de Luini qui décorent depuis de longues années le palais Litta, à Milan. Elles représentent : 1° un Christ bénissant ; 2° un Pêcheur entre saint François et saint Jérôme; 3° une Annonciation; 4° la Vierge adorant l'Enfant Jésus; 5° l'Adoration des rois Mages; 6° Phocion refusant les présents d'Alexandre.

— Des ouvriers travaillant à un aqueduc, près de la prison de Reims, ont mis à découvert une mosaïque du XIIIe siècle. On peut déjà voir, dans un médaillon, Abraham tenant le couteau du sacrifice. Sur le bord du médaillon voisin, mais couvert par les terres, on peut lire *Is...*, sans doute Isaac. Cette mosaïque est à un mètre cinquante au-dessous du sol, et elle est parfaitement conservée.

(*Moniteur des Arts*).

J. CORBLET.

LA CRYPTE DE SAINT-URSMER

A LOBBES [1]

L'église paroissiale de Lobbes est un des édifices religieux les plus rares et les plus remarquables de la province de Hainaut. Son origine, qui remonte à la fin du VIIe siècle, est due à saint Ursmer, second abbé du monastère de Lobbes. Ce pieux prélat, après avoir consacré l'église abbatiale fondée par saint Landelin, son prédécesseur, donna des preuves de sa soumission envers le Saint-Siége [2], en faisant bâtir sur le sommet d'une colline escarpée, au pied de laquelle s'élevait l'abbaye, un oratoire entouré d'un cimetière pour la sépulture des moines et des familiers de la maison. Cet oratoire, qui fut placé sous le vocable de la sainte Vierge, fut très-fréquenté par les habitants de la contrée circonvoisine, et

[1] Lobbes, village sur la Sambre, autrefois du pays de Liége, aujourd'hui de la province de Hainaut, de l'arrondissement et à quatre lieues S.-O. de Charleroy.

[2] Le pape Sergius Ier, en accordant à l'abbaye de Lobbes les plus grands priviléges et une précieuse relique de saint Pierre, apôtre, en l'honneur de qui l'église abbatiale fut consacrée en 697, avait défendu expressément de donner la sépulture à qui que ce fût, prêtres ou laïques, dans l'église, le préau du cloître ou l'enceinte du monastère, de crainte que cette maison religieuse n'abandonnât son titre ou son nom pour prendre celui d'un autre protecteur.

spécialement par les femmes, à qui l'entrée du temple abbatial était interdite, excepté à certains jours de l'année [1].

Le fondateur de l'église supérieure ou de la colline y établit des clercs qui furent chargés de célébrer les divins offices, la nuit comme le jour. Il les mit sous la dépendance de l'abbaye, mais leur accorda pour leur subsistance des biens et des bénéfices considérables. Au nombre de ces donations, on cite les dîmes de Fontaine-l'Évêque, de Leernes, de Trahegnies, de Ressaix et de Solre-sur-Sambre; quelques héritages à Waudrez et à Thuin; enfin des terres situées à Monceau, à Gosselies, à Jumet, à Fleurus, à Martinroux, à Thiméon, à Mellet et à Mellignoux-sous-Mellet, où le chapitre de Saint-Ursmer établit dans la suite des maïeur et échevins pour la conservation de ses droits seigneuriaux [2].

L'église élevée sur la colline subit d'importantes modifications au IXe et au XIe siècle. Ce fut l'abbé Fulrade qui, le premier, ayant obtenu, en 823, du pape Pascal I et des évêques de Cambrai et de Liége, l'autorisation d'élever le corps du bienheureux Ursmer, inhumé dans l'église supérieure de Lobbes, fit agrandir cet édifice, dont il changea le titre de Sainte-Marie en celui de Saint-Ursmer, afin que cet élu du ciel l'eût toujours en sa garde et protection [3].

Vers la fin du XIe siècle, sous l'administration de l'abbé Arnulphe (1077-1094), le chanoine Oibald, prévôt de l'abbaye, entreprit à son tour de modifier l'église de Saint-Ursmer, qu'il agrandit considérablement et y édifia la tour qui subsiste encore aujourd'hui [4]. Ce fut alors que l'oratoire pri-

[1] Folcuini, Abbatis Laubiensis, *de Gestis abbatum Laubiensium*, cap. 4.

[2] Gilles Waulde, *Chronique de Lobbes*, liv. IX, pp. 331-333.

[3] Gilles Waulde, *la Vie du bienheureux sainct Ursmer*, chap. XVII.

[4] *Continuatio* Folcuini in abbat. Arnulf. — *Breve chronic. Lobbiense*, ad ann. 1095.

mitif subit une transformation complète tant au point de vue du plan que sous le rapport architectural, et devint la crypte dont nous allons faire la description.

Ce beau monument, qui s'étend sous le sanctuaire, offre assez de régularité dans son plan. Il forme un carré long ayant trois mètres soixante-quinze centimètres de hauteur, six mètres nonante centimètres de largeur et douze mètres septante centimètres de profondeur. Le vaisseau est partagé en trois nefs formant cinq travées, par deux piliers carrés et par deux rangs de colonnes dont quatre octogones alternant avec deux cylindriques. Des pilastres engagés aux quatre faces soutiennent, avec les colonnes et les piliers, les retombées de la voûte à plein cintre et à arêtes croisées. Cette voûte, qui est un modèle parfait en son genre, est divisée en quinze compartiments par des arcs doubleaux. (*V. la pl. ci-jointe.*)

Les fûts des colonnes cylindriques sont simples et lisses; ils ont un mètre soixante-cinq centimètres de hauteur et quarante-trois centimètres de diamètre. Les fûts des colonnes octogones sont d'une dimension beaucoup moindre quant à leur diamètre qui n'a que vingt-et-un centimètres. Ces fûts s'élèvent sur des bases attiques dont les socles de forme carrée ont, les uns cinquante-cinq centimètres, et les autres trente centimètres de côté. Les chapitaux sont aussi d'une grande simplicité. Ils n'offrent aucune décoration iconographique. On peut les considérer comme une imitation grossière de l'ordre dorique. Les piliers carrés qui ont soixante-dix centimètres de côté, reposent immédiatement sur le sol; ils n'ont pour chapiteau qu'un couronnement composé d'un abaque ou tailloir dont la partie inférieure est adoucie par un cavet. La crypte est éclairée par trois fenêtres à plein cintre, qui ont un mètre cinquante centimètres d'élévation sur quarante centimètres de largeur.

Outre les trois nefs décrites plus haut, il en existe deux autres extrêmes qui doivent être plutôt considérées comme deux grands vestibules communiquant par des portes avec la chapelle dont ils sont séparés par des murailles très-épaisses. Ces vestibules, dont la voûte est en berceau, sont plus larges, mais moins élevés et moins profonds, que les nefs de la crypte proprement dite. Ils ont chacun une fenêtre en forme d'*oculus* ou œil-de-bœuf par où ils reçoivent le jour.

L'ornementation architecturale est rare dans la crypte de Lobbes. L'attention se porte uniquement vers deux câbles sculptés sur les chapiteaux de deux piliers engagés l'un du côté de l'épitre, et l'autre du côté de l'évangile.

C'était dans cette chapelle souterraine que le chapitre de Saint-Ursmer conservait jadis les corps de ses saints patrons : Ursmer, Ermin, Théodulphe, Ulgise, Amoluin, Abel, Hydulphe et Amalberge. Il est hors de doute que saint Ursmer et saint Ermin, son successeur dans l'abbatiat, ont été ensevelis aux deux côtés de l'autel, l'un en face de l'autre. Leurs tombeaux existent encore aujourd'hui dans la crypte, mais ils sont recouverts chacun d'un cénotaphe en bois, de style renaissance, ayant deux mètres soixante centimètres de longueur sur quatre-vingts centimètres de largeur. Les statues, qui sont taillées en relief, représentent les deux prélats revêtus de leurs ornements pontificaux, couchés, et la tête reposant sur un coussin. Sur le soubassement du mausolée de droite, on lit : SEPULCHRUM SANCTI URSMARI. C.-P. ; et sur celui de gauche : SEPULCHRUM SANCTI ERMINI. C.-P.

Dans la nef extrême de la crypte, du côté méridional, à proximité de l'escalier qui conduit à la chapelle, on voit la tombe consacrée à saint Abel, archevêque de Reims, mort à Lobbes où il s'était retiré, le 5 avril 764. Gilles Waulde en

fait la description de la manière suivante : « On voit encore son mausolée (de saint Abel) dans la chapelle de Saint-Jacques, sous lequel les sacrées despouilles de son corps furent ensevelies, où on remarque sur la pierre taillée et ciselée, une croix archiépiscopalle, ornée par le bas, de plusieurs lis, qui tesmoignent assez les marques de l'Église Métropolitaine de Reims, de laquelle nostre Illustrissime Sainct avoit esté archevesque, et pour le faire ainsi croire, ces pièces honorables ont esté mises à son tombeau [1]. » (*Voir la seconde planche ci-jointe*).

Malgré les assertions du chroniqueur de Lobbes au sujet des ornements de la partie inférieure du mausolée de saint Abel, l'auteur des annotations snr les actes des saints patrons de Lobbes, dom Isfride Thysius, doute que ce soient des lis, puisque cet emblème ne se remarque dans les armoiries de l'église métropolitaine de Reims, qu'à dater du XIIe siècle [2].

Le monument consacré à la mémoire de saint Hydulphe est de la plus grande simplicité ; il se trouve à peu de distance de celui de saint Abel, au pied de la muraille extérieure de la crypte. Il consiste en une pierre polie dans laquelle est gravée une croix. Gilles Waulde prétend que saint Hydulphe était duc de Lotharingie ou de Lorraine, et que la croix dont il est ici question est la croix dite de Lorraine [3]. Cette erreur est manifeste et ne saurait soutenir l'examen. Il suffit de rappeler que la dignité de duc de Lotharingie fut créée en 912, c'est-à-dire plus de deux cents ans après la mort du seigneur de Lobbes. De son côté, le P. Coret soutient que cette croix est celle de Jérusalem, qui a

[1] Gilles Waulde, *la Vie du bienheureux sainct Abel*, ch. iv.

[2] *Acta SS. Belgii*, t. vi.

[3] *La Vie du bienheureux sainct Hydulphe*, chap. iii.

été gravée sur le tombeau de saint Hydulphe, quelques siècles après sa mort, parce que les ducs de Lorraine, ses successeurs, l'ont portée dans leurs armoiries, depuis que Godefroid de Bouillon eut fait la conquête de Jérusalem [1]. Nous doutons que ces opinions du P. Coret puissent être admises.

Nous réservons pour des articles spéciaux la description et le dessin des autres tombeaux qui se trouvent dans la crypte de l'église de Saint-Ursmer à Lobbes.

TH. LEJEUNE.

[1] P. Coret, *Triomphe des vertus de sainte Aye*, p. 266.

DE L'ICONOGRAPHIE

DE SAINT JEAN-BAPTISTE

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE *.

VII.

La mission, le caractère, le nom même de saint Jean-Baptiste se résument et s'affirment de la manière la plus parfaite au moment où il a l'insigne honneur de baptiser le Fils de Dieu. L'œuvre de la préparation s'achève en ce moment, la manifestation reçoit son complément par la voix divine : jusque-là le Précurseur s'était accru, maintenant il devait, disait-il, diminuer ; mais cette diminution n'est que proportionnelle à la grandeur de Jésus qui, s'élevant au-dessus de l'humanité entière, met le sceau à l'élévation de celui au ministère duquel il veut recourir ; cet acte capital de la vie de saint Jean est celui qui tient aussi le plus de place dans son iconographie : sur trois monuments où il figure, on en trouve au moins un qui le représente baptisant Notre-Seigneur. La proportion devient plus forte à mesure que l'on remonte vers les temps primitifs, et c'est la représentation de ce mystère

* Voir la livraison de janvier-février 1867, p. 5.

qui motive la première apparition de saint Jean-Baptiste dans l'Art chrétien.

Les lecteurs de cette *Revue* peuvent se souvenir qu'ayant eu occasion de les entretenir précédemment de cette représentation [1], nous donnions la peinture du cimetière de Saint-Pontien, publiée par Bosio, comme le plus ancien exemple qui en fût alors parvenu à notre connaissance; depuis, M. le chevalier de Rossi nous a fait connaître une autre peinture qui lui est antérieure de cinq siècles au moins. Conformément au caractère iconographique de l'époque, dans cette peinture du cimetière de Saint-Calixte le fait est réduit à la plus simple expression : un homme plongé dans l'eau en sort aidé par un autre personnage qui lui donne la main et un oiseau vole comme en passant sur leurs têtes; quiconque n'était pas initié au mystère ne pouvait y voir autre chose [2]. C'était d'ailleurs par inadvertance que nous avions considéré la peinture du cimetière de Saint-Pontien comme la plus ancienne représentation du baptême de Notre-Seigneur qui nous fût connue, car les mosaïques des voûtes de Saint-Jean *in Fonte* et de Sainte-Marie *in Cosmedin* à Ravenne lui sont très-probablement antérieures, ainsi que les sarcophages de Sainte-Marie-Majeure et du musée d'Arles. La peinture publiée par Bosio n'en est pas moins remarquable, comme étant la première qui réunisse les éléments de composition destinés à prévaloir pendant tout le Moyen Age, et à se maintenir partout où le sujet a été envisagé sous son aspect le plus large. Dans les mosaïques de Ravenne, comme dans la peinture du cimetière de Saint-Pontien, le Christ est nimbé, mais il l'est seul, tandis que, dans cette peinture, saint Jean et l'ange le sont aussi; dans tous ces monuments, il est vu de face dans

[1] Année 1862, p. 68.

[2] *Roma Sotteranea*, pl. XIV (commencement du IIe siècle).

une attitude plus ou moins solennelle; il est plongé dans le fleuve jusqu'aux hanches et d'ailleurs entièrement nu; saint Jean lui verse en même temps de l'eau sur la tête, de sorte que le baptême s'administre à la fois par infusion et par immersion. La sainte Colombe descend sur sa tête et y descend perpendiculairement, soufflant de son bec un faisceau de rayons lumineux. Ce qui manque dans les mosaïques, comparativement à la peinture, c'est l'ange portant les vêtements du Christ et le cerf qui vient se désaltérer aux eaux vivifiantes du Jourdain, mais le fleuve lui-même s'y montre personnifié. La médaille de Vettori s'en distingue seulement par ces deux circonstances, que la colombe y vole obliquement et que la figure du Jourdain est remplacée par son nom IORDA, qu'on lit en exergue. La légende qu'elle porte REDEMTIO FILIIS HOMINVM, dans sa généralité, exprime bien la signification que l'on avait prétendu donner jusque-là à ces représentations. Elles étaient destinées à mettre en relief, tout à la fois, la personne du Christ rédempteur et la pensée du sacrement par lequel nous sont appliquées les grâces de la Rédemption. La composition des deux sarcophages de Rome et du musée d'Arles se distinguent par cette double et commune particularité, que l'eau du fleuve vient du ciel, et qu'au lieu du Christ représenté sous des traits plus ou moins historiques, on voit apparaître une figure imberbe. Sur le premier de ces monuments, on peut cependant, dans cette figure, reconnaître encore le Christ lui-même, sous son type le plus divinisé, c'est-à-dire le type symbolique de l'immortelle jeunesse, qui fut en usage pendant toute la période latine de l'art, concurremment avec le type historique; mais sur le monument d'Arles, au contraire, la figure imberbe est réduite de proportions, au point de ressembler à un enfant, moyen iconographique très-usuel alors pour si-

gnifier l'infériorité, de sorte que dans cette figure que saint Jean baptise et sur laquelle descend la céleste Colombe, il paraîtrait qu'à la place du Christ on a voulu mettre le chrétien qui le fait revivre en lui par le baptême. Transition d'idées et d'expressions naturelle et facile au point de vue où le baptême de Notre-Seigneur était généralement alors envisagé dans les représentations de l'art.

Sur les fonts de Pont-à-Mousson, œuvre du XIe ou du XIIe siècle, grossière par l'exécution, mais élevée par la pensée, la figure du Christ est également imberbe ; son nimbe crucifère ne laisserait aucun doute sur sa personnalité, quand le ministère des anges ne serait pas là pour l'attester ; il bénit, et il est encensé par l'un de ces envoyés célestes, de manière à relever, jusqu'aux sommités du mystère de la Rédemption, le sens de la scène ainsi représentée [1].

Parmi les éléments iconographiques que nous avons vus apparaître dans les compositions précédentes et qui ne tiennent pas à l'essence du sujet, la figure du Jourdain et celle de l'ange sont les seules qui se soient sérieusement propagées, mais avec cette différence que la première, d'un usage toujours moins étendu, finit par disparaître vers la fin du Moyen Age chez les Latins, bien que toujours conservé chez les Grecs, jusqu'au *Manuel du mont Athos* qui en fait encore aujourd'hui l'objet d'une prescription [2]. Les figures des anges, au contraire, prescrites par ce même *Manuel*, se sont maintenues dans toute la chrétienté, à travers des écoles complétement modernes; la raison en est facile à saisir : la figure du Jourdain, dérivée par sa forme de l'art payen qui personnifiait ainsi les fleuves, était liée par le fond à cette haute manière de voir et de sentir, spéciale aux premiers

[1] De Caumont, *Bulletin monumental*, t. VI. — *Abécédaire*, p. 250.
[2] *Manuel d'iconographie*, p. 163.

chrétiens, dont les Grecs modernes ont conservé des traces plus profondes, parce qu'ils sont eux-mêmes, en quelque sorte, à l'état de ces roches immobiles au sein desquelles on retrouve intactes les formes antédiluviennes. La figure des anges, plus exclusivement chrétienne par son origine, était au VIIIe siècle, dans la scène du baptême de Notre-Seigneur, un indice du mouvement nouveau qui avait une certaine tendance à donner plus de liberté à l'imagination dans l'iconographie et plus de place aux affections personnelles dans l'ascétisme.

Dans le symbolisme primitif du langage, figuré ou parlé, le Jourdain est synonyme du baptême; le R. P. Garucci fait observer que Prudence d'un côté, et les Alexandrins de l'autre, en donnent le nom à tous fonts baptismaux [1]. C'est avec pareille signification que ce fleuve est désigné par son nom dans le fond de verre du musée du Vatican, d'abord publié par Buanarotti et qui a été dans cette *Revue* l'objet d'une précédente étude [2], et dans la mosaïque de Saint-Cosme et Saint-Damien, ce qui nous met sur la voie pour faire reconnaître le Jourdain avec la même signification dans beaucoup d'autres momuments où l'on a représenté simplement un cours d'eau. Quant à la personnification qui en a aussi été faite par les artistes chrétiens, à la manière payenne, il n'y a pas lieu de s'étonner d'un semblable emprunt, lorsqu'on a compris, comme M. le chevalier de Rossi l'a démontré, que les premiers fidèles adaptèrent à leur usage, tous les emblèmes payens auxquels une idée superstitieuse n'était pas manifestement attachée, sauf à leur associer des repré-

[1] *Vetri ornati*, p. 31, note.

[2] 1857, *le Christ triomphant*. — Nous pouvons affirmer aujourd'hui que, des diverses publications qui ont été faites du fond de verre du Vatican, celle de Buanaroti, reproduite dans la *Revue de l'Art chrétien*, est encore celle qui approche le plus de la vérité.

sentations purement chrétiennes, dont le nombre, en fait, l'emporta rapidement dans les peintures des Catacombes, ou à les distinguer uniquement par leur choix, comme il arriva jusqu'à Constantin pour les sarcophages.

Plus tard, la fantaisie eut aussi quelque part aux représentations allégoriques du Jourdain. M. Didron a signalé la miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale, classé comme étant du XIe siècle, où le nom du fleuve étant décomposé, on a fait du *Jor* et du *Danus*, deux sources personnifiées, qui de leurs eaux réunies forment son cours. La grossièreté du travail tendrait à enlever de l'importance à cette miniature, mais elle en acquiert par sa comparaison avec un vitrail de la cathédrale de Chartres, où M. Didron a observé la même singularité iconographique [1].

D'Agincourt nous fournit un autre terme de comparaison dans une miniature du XIIe siècle [2], où, en regard du fleuve personnifié et en avant du Christ, on distingue une naïade qui nage dans ses ondes. Il est d'ailleurs à remarquer que, dans cette miniature, les eaux du fleuve sont disposées sur une ligne horizontale, conformément à l'observation que nous en avons faite, en général, dans les représentations du baptême de Notre-Seigneur antérieures au Xe siècle. Dans le cours plus avancé du Moyen Age, elles prennent, au contraire, presque toujours la forme d'un monticule. Dans l'un et l'autre cas, les artistes ont procédé avec une égale intention de figurer une immersion qui embrassât réellement la plus grande partie du corps : ils ont d'abord tenté de le faire en luttant contre les difficultés du moyen pour représenter le

[1] *Manuel d'iconogr.*, p. 163, note. — Bibl. imp., *Liber precum*, 9,448, latin ; ancien supp. lat. 641.

[2] *Peinture*, pl. LIX, d'après un évangéliaire grec de la Bibliothèque du Vatican.

niveau naturel des eaux : tentative inutile à laquelle ils ont fini par renoncer, mais de telle sorte qu'attachés plus que jamais au symbolisme de l'immersion, et voulant plonger le corps entier quelquefois jusqu'au cou dans le bain salutaire, ils n'ont pas craint d'adapter les eaux à la forme du corps, au point qu'il en paraît quelquefois enveloppé comme un enfant le serait de ses langes ; nous en donnons un exemple qui peut se rapporter aux environs du XIe siècle, pris d'après une photographie sur la plus ancienne des portes de la cathédrale de Pise. (*V. la pl. de la précédente livraison.*) Aurait-on voulu par là dire que le baptême est une nouvelle naissance [1] ?

Quant au ministère de saint Jean, il consiste le plus ordinairement à répandre de l'eau sur la tête du Sauveur, la forme de l'infusion se joignant à celle de l'immersion ; quelquefois ce ministère s'exerce par la seule imposition de la main sur la tête du Christ, et il est plus que probable qu'il en était ainsi dans le panneau de la porte de Pise que nous donnons, si fruste qu'il soit, comme exprimant bien dans sa disposition générale, le caractère qui convient au sujet. Il semble alors que l'on a voulu s'en tenir à la seule immersion : la peinture du cimetière de Saint-Calixte est d'ailleurs la seule, à notre connaissance, où le saint Précurseur se contente de tendre la main à son divin Maître pour l'aider à sortir du fleuve.

L'immersion réelle disparut lorsque l'art voulut serrer de plus près l'imitation de la nature ; elle fut seulement indiquée, les pieds et tout au plus les jambes du Christ baignant seuls alors dans le fleuve représenté le plus souvent par un modeste filet d'eau. L'infusion devint alors de plus en plus indispensable, et il est à croire qu'on ne trouverait pas un seul

[1] MARTINI, *Thes. Bas. Pisan.*, en donne un autre exemple emprunté à une châsse de la cathédrale de Pise, pl. XXXVII.

exemple où elle manquât dans ces nouvelles circonstances. Elles obligèrent aussi à ceindre d'un voile les reins du Sauveur, tandis qu'on l'avait laissé généralement nu quand les eaux étaient censées le couvrir.

L'intervention d'un ou de plusieurs anges, préposés à la garde de ses vêtements, eut précisément pour but de racheter par cet honneur l'humiliation particulière attachée à son dépouillement; il est peu de procédés iconographiques qui ait joui d'une faveur aussi soutenue, et qui, dans un rang secondaire, l'ait également méritée. Il ne donne lieu, d'ailleurs, à aucune observation de détail, et l'on doit seulement désirer de le voir reprendre la place qu'il a longtemps occupée à côté des éléments les plus essentiels de la composition.

Après le Christ figuré, ou dans un sentiment d'humilité et de douceur attrayante, ou dans un sentiment plus élevé qui réponde à la prise de possession solennelle de son titre de Sauveur; après le Précurseur, le profond recueillement, le respect et l'amour qu'on doit lui supposer dans l'accomplissement des ordres de son Maître, ce qui importe le plus, c'est de bien caractériser l'intervention des deux autres personnes de la Très-sainte Trinité : le Saint-Esprit, par une colombe, mais une colombe qui soit vraiment du ciel, et qui en répande les effusions sacrées; le Père, ou par la main divine, mais une main bénissante, rayonnante, nimbée, ou par une figure humaine, soit qu'elle prenne, comme au Moyen Age jusqu'au XVe siècle, des traits analogues à ceux que la divinité a réellement revêtus dans la personne du Fils, soit qu'elle emprunte à Daniel, comme elle l'a fait depuis le type de l'Ancien des jours; ou bien, si l'on s'en tenait à une gloire lumineuse, encore est-il à désirer qu'elle se distingue de l'éclat vulgaire d'un rayon de soleil. Les lignes d'or vives et arrêtées des hautes époques et du Moyen Age obtenaient fa-

cilement ce résultat; aujourd'hui, ce ne serait pas trop d'un Raphaël pour illuminer un ciel, comme il devrait l'être en pareille circonstance, selon la pratique moderne de l'art.

Mais, dans le même instant supposé par une même composition, a-t-on pu légitimement comprendre des faits qui, selon la réalité du récit évangélique, se sont passés successivement, la Colombe sacrée n'étant descendue du ciel et la voix céleste ne s'étant fait entendre qu'après le baptême, lorsque Notre-Seigneur était en prière sur le bord du fleuve? La solution de cette difficulté est donnée par la pratique constante; elle est commandée par la nature de l'art. Examinée par Ayala, avec la rigueur qu'il apporte comme théologien à l'examen de tout ce qui pourrait blesser ou la foi ou la morale de l'Église, elle est sortie triomphante de cette épreuve : seulement on dira avec ce savant critique que, s'attachant plus rigoureusement à la lettre de l'Évangile, le peintre pourrait prendre pour sujet, non plus le baptême de Notre-Seigneur, mais la manifestation qui le suivit, et alors saint Jean-Baptiste apparaîtrait les yeux fixés sur le Sauveur, dans le ravissement de la contemplation.

Nous nous arrêterons peu aux autres personnages que comporte encore la représentation du baptême de Notre-Seigneur. Il est naturel que l'on y fasse figurer les Juifs qui en furent les témoins, et particulièrement ceux qui vont être baptisés à leur tour, ou ceux qui viennent de l'être; les modernes s'y sont attachés comme aux circonstances de fait extérieurement les plus palpables, et les artistes des hauts temps ont aussi essayé quelquefois d'en tirer parti à leur manière. Les deux sarcophages dont nous avons parlé, ont de commun, comme dernier trait de ressemblance, l'intervention d'un personnage particulier, qui, spectateur juif dans le sens propre, exprime probablement, dans le sens figuré,

une idée que nous n'avons pas su démêler, mais qui, vu le caractère de ces monuments, doit avoir une certaine élévation.

Dans la miniature du XIIe siècle, que d'Agincourt a publiée d'après l'évangéliaire grec du Vatican, où nous avons déjà observé la double personnification du fleuve et de sa source, outre deux groupes de grandeur natnrelle, l'un formé par les anges qui soutiennent les vêtements du Christ, l'autre par de simples spectateurs, on remarque deux autres petites figures nues, de même dimension que les personnages allégoriques. Aux pieds même du Christ, l'une se plonge dans le fleuve, l'autre en est sortie et reprend ses vêtements.

Il est possible que l'enlumineur se soit uniquement proposé de rappeler ainsi la succession des faits qui se passèrent sur les bord du Jourdain, dût-on l'accuser de l'avoir fait sous une forme qui indiquerait de sa part une sorte de tendance personnelle au naturalisme; mais il est permis de croire qu'il a voulu aussi exprimer par ces petites figures, y compris celle de la naiade elle-même, l'empressement que nous devons mettre à nous plonger dans les eaux de la grâce, le bonheur d'y vivre comme dans son élément : les habitudes du temps et la gravité qui règne dans le reste de la composition, et aussi dans celles qui la précèdent et la suivent, ne peuvent que favoriser cette interprétation; là, il ne pouvait être question, comme chez les modernes, de faire du pittoresque : le nu, comme tout le reste, ne s'y montre qu'à l'état d'indication, et l'on voit comment, dans l'Art chrétien, on peut ramener les circonstances, en elles-mêmes les plus indifférentes, à une bonne pensée et en tirer un spectacle édifiant.

VIII.

Élevé dans la gloire hors des conditions de cette vie, la

place assignée à saint Jean-Baptiste est à côté du Christ à gauche, la sainte Vierge occupant la droite. L'iconographie chrétienne leur a fait ainsi l'application des paroles prononcées par Notre-Seigneur, lorsque la mère des fils de Zébédée lui demandant pour eux l'honneur d'être placés dans son royaume à sa droite et à sa gauche, il répondit que ces places étaient déjà données. Les deux premières places auprès du Christ sont, il est vrai, plus souvent encore occupées par saint Pierre et saint Paul, mais il faut comprendre qu'il s'agit alors principalement de représenter l'Église et son gouvernement dans sa durée terrestre; dans ces cas-là la sainte Vierge et le saint Précurseur, si on ne les voit pas, n'en conservent pas moins dans les régions invisibles leur rang supérieur : pensée explicitement rendue elle-même dans un certain nombre de monuments d'un développement plus complet, où ils apparaissent en réalité au-dessus des deux apôtres. Ce n'est cependant pas la seule combinaison où l'on ait tenté d'associer, dans un même tableau, les prérogatives de saint Jean-Baptiste avec celles des princes de l'Église : dans l'antique mosaïque de l'oratoire de Saint-Venance, attenant à Saint-Jean-de-Latran, le Christ et les anges occupant seuls la ligne supérieure de la composition, la sainte Vierge prend le milieu de la rangée inférieure entre saint Pierre et saint Paul, saint Pierre à gauche, saint Paul à droite, et saint Jean-Baptiste ne vient qu'après, du côté de saint Pierre, en regard de saint Jean l'Évangéliste [1]. Il faut considérer que, dans cette occasion, les apôtres saint Pierre et saint Paul, représentant l'Église de la manière la plus complète par leur association avec la sainte Vierge, dont l'attitude d'orante avait une valeur spéciale à cet effet; la place d'honneur était ensuite à côté de saint Pierre, préci-

[1] Ciamp., *Vet. mon.*, t. II, pl. XXXI, VIIe siècle.

sément parce que son caractère de chef de l'Église le suit partout, quel que soit le côté où des raisons diverses le puissent amener; et vu la disposition des personnages, la place occupée par Marie ne permettant pas d'en trouver de correspondante, il n'en était point de disponible au-dessus de celle qui a été assignée au saint Précurseur ; il est considéré là d'ailleurs comme patron particulier plutôt qu'eu égard à ses prérogatives générales.

Saint Jean-Baptiste est en titre premier acolyte du Christ, s'il est permis de parler ainsi ; mais, pour qu'il en exerce les fonctions, il faut que Marie soit aussi appelée à les remplir, car la raison de lui assigner ce poste, c'est qu'il est le seul qui doive être mis iconographiquement en pendant de la Mère de Dieu, si on en excepte le pied de la croix où saint Jean l'Évangéliste est associé à Marie, comme le fils à sa mère, et comme le chrétien racheté en regard de la coopératrice de la rédemption.

Il existe dans les hautes époques de l'Art chrétien une telle corrélation entre l'idée du Christ triomphant dans l'éclat d'une gloire impassible, et sa victoire remportée sur la croix, que le disciple bien-aimé a pu être opposé à la Mère de Dieu sur chacun des bras de la croix, alors même que le Sauveur en occupe le centre, non plus pour y souffrir, mais pour y triompher : de telle sorte qu'il est permis d'hésiter quelquefois pour décider si le personnage observé dans cette situation est saint Jean-Baptiste ou saint Jean l'Évangéliste, hésitation d'autant plus permise qu'on a vu aussi le premier dans une correspondance analogue manifestement exprimée, comme sur l'ivoire de Cortone publié par Gori [1].

Hors de la présence de la croix figurée expressément comme objet principal de la composition, il ne devrait plus

[1] Gori, *Thes. Vet. dypt.*, t. III, pl. XVIII.

y avoir d'incertitude, et si la sainte Vierge apparaît d'un côté du Christ, il semblerait que l'on dût toujours reconnaître saint Jean-Baptiste de l'autre ; nous verrons cependant que cette règle a pu souffrir des exceptions. Quoiqu'il en soit, nous devons commencer par nous attacher au principe général : il semblerait aussi que la sainte Vierge devrait toujours occuper la droite et saint Jean la gauche, mais voilà que nous nous rencontrons tout d'abord en face de toute une série de monuments où l'on observe le contraire.

Le plus remarquable de ces monuments est un dyptique en ivoire que nous avons observé au musée du Vatican ; Gori, en le publiant, l'a rapproché avec raison d'un autre dyptique fort analogue, dont la première publication est due à Mamachi [1]. Il n'ose pas leur assigner une date, et nous ne savons si ces deux dyptiques sont antérieurs au reliquaire de Limbourg, publié dans les *Annales archéologiques* [2] et que nous croirions du Xe siècle avec les savants de l'Allemagne, plutôt que du XIIIe avec M. Didron. Il est à peu près certain, au contraire, que les deux dyptiques moscovites, publiés par les Bollandistes dans les *Propylées de Mai*, répétées dans le supplément de Gori [3], sont beaucoup plus modernes.

L'attribution de la droite, laissée à saint Jean-Baptiste dans tous ces monuments, a donné lieu de penser que la gauche, attribuée à la sainte Vierge, était devenue chez les Grecs la place d'honneur ; il ne nous paraît pas qu'il y ait des motifs suffisants pour généraliser cette pensée ; mais elle est applicable à une certaine filiation d'écoles grecques ;

[1] Gori, *Thes. Vet. dypt.*, t. III, pl. XXIV, XXVI.—Mamachi, *Ant. christ.*, t. V, p. 494.

[2] *Annales arch.*, t. XVII, p. 337.

[3] Pl. I. — Bolland., p. 19.

nous en voyons la preuve, et nous considèrerions facilement ce fait comme une conséquence du relief acquis à la gauche, par suite de l'usage qui l'avait rendu plus spécialement propre au chef des Apôtres, quelle que fût l'origine de cet usage.

Dans les deux dyptiques de Gori, saint Pierre prend au dessous du Christ la place du milieu, et saint Paul est à sa gauche; sur le reliquaire de Limbourg, le Christ siégeant au centre de la composition, qui est divisée en neuf compartiments, saint Pierre et saint Paul sont au-dessus de lui, le premier à gauche ; la sainte Vierge, suivie de saint Michel, occupe le compartiment latéral aussi à gauche ; saint Jean-Baptiste, suivi de saint Gabriel, le compartiment correspondant, à droite. Les deux apôtres ne figurent pas dans les dyptiques moscovites, tandis que les deux anges y reprennent leur place derrière le trône divin.

Le sujet de tous ces monuments est une représentation abrégée de la Cour céleste : la même pensée est plus développée sur la dalmatique impériale du trésor de saint Pierre à Rome, dont nous devons la connaissance à la gravure publiée dans les *Annales archéologiques* [1]. Contrairement à la tradition qui fait remonter ce riche vêtement au pape saint Léon III, par conséquent au VIIIe siècle, M. Didron se dit porté à faire descendre son exécution jusqu'au XIIe. On pourrait invoquer en faveur de cette opinion un dyptique qui offre une composition fort analogue, et qui est donné par d'Agincourt comme étant du XIIIe siècle [2] ; à ne considérer que le style de l'un et de l'autre, nous n'y voyons rien qui contredise ces dates ; mais nous n'apercevons pas non plus de raisons suffisantes pour diminuer l'autorité de la donnée traditionnelle, et, vu la permanence des types chez

[1] *Annales arch.*, t. I, p. 152.

[2] D'Agnicourt, t. V, *Peinture*, pl. CXI,

les Grecs, il se pourrait très-bien que l'un de ces monuments fût du VIIIe, l'autre du XIIIe siècle, et parfaitement se ressembler. L'un et l'autre, ils montrent la sainte Vierge à droite, saint Jean-Baptiste à gauche du Christ; ils sont plus immédiatement rapprochés de lui et d'une taille supérieure à celle des autres saints qui s'échelonnent par groupes au-dessous d'eux, tandis que les chœurs angéliques s'étendent dans les régions supérieures.

A ne considérer que la dalmatique isolément, nous aurions cru avec M. Boisserée pouvoir reconnaître encore une fois saint Jean-Baptiste dans le personnage portant une croix qui se trouve dans l'angle gauche, laissé libre par le cercle central, occupé par la composition principale; mais il ne peut plus y avoir de doute, dès qu'on prend le dyptique pour terme de comparaison : ce personnage est le bon Larron, comme l'a soutenu M. Didron, mis en regard d'Abraham, recevant les élus dans son sein.

Sur le rétable du XIIe siècle, conservé au musée épiscopal de Munster [1], dans les mosaïques du XIIIe siècle de l'abside de Saint-Jean-de-Latran, de la façade de Sainte-Marie-Majeure [2], saint Jean-Baptiste figure à côté du trône où siége le Christ, ou de sa croix triomphante, en regard de la sainte Vierge, et toujours désormais à gauche; il en était de même sur l'ancienne façade de Saint-Paul-Hors-les-Murs [3].

Dans la mosaïque absidale de Sainte-Marie-Majeure, la sainte Vierge, partageant le trône de son divin Fils, où elle est couronnée par lui [4], saint Jean-Baptiste conserve cependant sa position en première ligne à gauche, suivi de saint

[1] *Annales arch.*, t. XVII, p. 180. — CAUMONT, *Abécéd.*
[2] *Chiese di Roma*, t. III, pl. VIII, XLIII.
[3] NICOLAÏ, *Basilica di San Paolo.*
[4] *Chiese di Roma*, t. III, pl. XXXIX.

Jean l'Évangéliste, tandis que saint Pierre et saint Paul occupent à droite les positions correspondantes : dans cette occasion, il paraîtrait donc plutôt décheoir que monter et ne figurer là que pour satisfaire une dévotion qui serait dirigée vers lui personnellement. D'ailleurs, ce genre de composition où l'objet direct est de célébrer le triomphe du Christ, de sa croix, de son Église et de sa très-sainte Mère, toujours habituel chez les Grecs, va devenir rare parmi nous, et c'est dans la scène semi-légendaire du Jugement dernier que saint Jean-Baptiste reprendra principalement le rôle qu'il a l'honneur de partager avec la Mère de Dieu.

La première en date des représentations du Jugement dernier où nous ayons vu figurer saint Jean-Baptiste dans ces conditions, nous est donnée par l'une des miniatures de l'Évangéliaire grec de la Bibliothèque impériale (n° 74) ; cette miniature est attribuée au VIIIe siècle, mais la nature même de la composition suffirait pour nous faire naître des doutes sur cette date, et nous ne l'acceptons pas sans réserves ; quoiqu'il en soit, ce n'est pas beaucoup s'exposer que de lui accorder simplement une antériorité indéterminée sur nos verrières et nos tympans du XIIIe siècle, où le même sujet a été si souvent peint et sculpté.

Dans ces monuments, la sainte Vierge et saint Jean sont généralement représentés à genoux de chaque côté du souverain Juge, dans le rôle d'intercession ; situation qui se rattache au genre de sentiments plus tendres qui commençait alors à se produire dans l'art et dans l'ascétisme chrétien ; M. de Caumont généralise le fait auquel s'applique cette observation dans une description qu'il dit s'appliquer, quant à l'ensemble, aux portails des cathédrales de Bourges, de Paris, d'Amiens, aux églises de la Couture du Mans et de Saint-Sernin de Bordeaux ; en effet, il met sous les yeux

de ses lecteurs deux des tympans de ces portails, l'un de la cathédrale d'Amiens, l'autre dont il n'indique pas la provenance [1], où l'on voit la sainte Vierge et un autre personnage aux pieds du Christ; nous ne disons pas d'emblée saint Jean-Baptiste, parce qu'il faut avouer que ce personnage n'en offre pas le type. Ici, il paraît imberbe avec toutes les apparences de la jeunesse, qui conviendrait mieux à saint Jean l'Évangéliste qu'à saint Jean-Baptiste; là, il semble avoir un habit ecclésiastique plutôt qu'aucun des costumes propres à ce dernier. Ce sont des détails qui échappent facilement quand, en présence des monuments, on n'en fait pas dans le moment même l'objet d'une observation spéciale, et l'on pourrait croire à une imparfaite interprétation du dessinateur, si l'on voulait s'en rapporter uniquement aux gravures, mais nous venons de vérifier le fait sur le portail des cathédrales de Paris et de Poitiers, et rien ne nous y a frappé comme la ressemblance du personnage en question avec le type ordinaire de saint Jean l'Évangéliste au pied de la croix. D'un autre côté, nous relisons des notes détaillées prises devant le portail de Saint-Sernin de Bordeaux, elles favorisent la pensée d'une certaine indétermination de type; mais elles ne disent point qu'il s'agisse d'une figure imberbe, circonstance qui n'eût pas été passée sous silence, si elle eût été observée dans les dispositions où ces notes ont été écrites.

Il faut bien dire que la figure de la sainte Vierge elle-même dans ces monuments n'est pas toujours très-bien caractérisée : à Amiens, à Bordeaux, elle porte la couronne, mais à Poitiers et dans l'autre tympan donné par M. de Caumont, si on était privé de la ressource des inductions, on ne pourrait la reconnaître. Des inductions analogues ne laissent pas de doute que l'idée-mère de la composition n'ait

[1] De Caumont, *Abécéd.*, p. 383, 384.

été de mettre en regard de Marie, saint Jean-Baptiste et saint Jean-Baptiste seul; mais il n'est pas impossible que plus d'un tailleur d'images, travaillant de pratique, n'ait confondu les deux saints Jean, confusion d'autant plus concevable que parmi les instruments de la Passion, portés invariablement par les anges dans toutes ces scènes de jugements, une grande croix joue d'ordinaire un rôle prééminent : serait-ce même aller trop loin que d'admettre la possibilité d'une intervention venue de plus haut, du sein même des promoteurs de l'œuvre et tendant à faire substituer, quoique timidement, un intercesseur plus habituel, un patron local, au saint qui hiérarchiquement a droit au premier rang, mais dans un ordre d'idées plus général.

Il est certain d'ailleurs que la substitution de saint Jean l'Évangéliste à saint Jean-Baptiste, à côté du Christ dans la gloire, a été faite quelquefois dans des termes qui ne laissent aucun doute sur la réalité du fait : l'Église romane de Mozac, en Auvergne, en offre, il paraît, un exemple; et il en est un autre donné par la mosaïque absidale de la cathédrale de Spolette, qui avec le nom de *Solstemus*, porte le millésime de 1207 [1]. Un tableau de Hubert Van Eyck en fournit au XVe siècle un troisième exemple [2]. Dans tous ces monuments, la figure imberbe du personnage, debout ou assis à gauche du Christ, le nom de Jean qui se lit sur les deux premiers, et le livre placé dans ses mains ne permettent pas d'appliquer ces indications réunies à une aucune autre que saint Jean l'Évangéliste.

Revenant aux représentations du jugement, nous observons que, dans la belle verrière où il apparaît à Bourges, saint Jean-Baptiste, au contraire, est caractérisé d'une ma-

[1] Rossini, *St. della Pit. Ital.*, édit. in-fol., pl. E.

[2] Forster, *Peinture*, t. II, p. 40.

nière non équivoque, et il y est à genoux avec la sainte Vierge, implorant la clémence du souverain Juge [1].

En Italie, au XIVe siècle, le tableau le plus célèbre du Jugement est celui d'Orcagna, au Campo-Santo de Pise, comme, au XVIe siècle, celui de Michel Ange, dans la chapelle Sixtine; ni dans l'un ni dans l'autre, saint Jean ne figure, la sainte Vierge étant placée à la droite sur la même ligne que son divin Fils; là, dans une auréole semblable à la sienne, comme pour participer au Jugement dans son propre rôle de miséricorde; ici, immédiatement à côté du Juge foudroyant, et se tordant d'effroi ou plutôt dans un sentiment de compassion. Mais nous avons à la Bibliothèque impériale un manuscrit chargé de belles miniatures italiennes aussi du XIVe siècle et d'une grande analogie de pensées et de style avec les œuvres d'Orcagna, où, dans la scène du Jugement dernier, tandis que la sainte Vierge est à genoux à droite, saint Jean-Baptiste figure aussi, joignant les mains dans la place correspondante à gauche [2].

Ce grand sujet du Jugement fut soutenu au XVe siècle en Italie, principalement par le Beato-Angelico, d'abord dans des tableaux de petite dimension, quoique vastes par la composition, et en dernier lieu dans les grandes fresques de la cathédrale d'Orvieto, qu'il ne put achever, mais qui le furent successivement par Benozzo Gozzoli et par Luca Signorelli, œuvre dont procède, plus que d'aucune autre, la page gigantesque de Michel Ange. L'angélique frère Jean eut encore le temps de peindre, à la gauche du Christ, le chœur des prophètes, en tête duquel il n'a pas manqué de placer saint Jean-Baptiste, assez détaché du groupe pour faire comprendre son rang supérieur, correspondant à celui de

[1] Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*.

[2] Bibl. imp., Mss. italiens 112, anc. sup. lat 132.

la sainte Vierge ; dans ce Jugement dernier comme dans tous les autres qu'il a peints, il le représente assis et vêtu de la longue tunique de fourrure dont il a fait son principal attribut.

Nous retrouvons la sainte Vierge et saint Jean à genoux, conformément à nos traditions propres et bien caractérisées, dans deux Jugements derniers aussi du XVe siècle, œuvres fort dissemblables à tout autre égard que l'esprit traditionnel, nous voulons parler des fines vignettes qui ornent les heures de Simon Vostre et des peintures de Gazave, dans les Pyrénées [1].

Très-probablement, la fresque de la cathédrale d'Albi, détruite dans la partie centrale du Jugement, était composée de la même manière.

M. le comte Louis de Galembert a publié des peintures exécutées vers le même temps dans l'église de Saint-Mesme de Chinon [2], où l'on peut observer, avec une très-forte empreinte également de l'esprit traditionnel, des tendances aussi plus marquées vers les innovations ; saint Jean-Baptiste s'y voit à moitié soulevé sur le siége d'honneur qu'il occupe à côté du Fils de Dieu dans une enceinte privilégiée formée par l'arc-en-ciel, et il montre le souverain Juge en se retournant vers les damnés, comme pour remplir un rôle accusateur, tandis que la sainte Vierge, étendant ses deux mains vers les élus, semble témoigner que leur salut est son ouvrage.

Nous arrivons au temps où Raphaël, au centre de la chrétienté, allait tenir le sceptre de la peinture : dans son chef-d'œuvre d'artiste chrétien, cette admirable image de l'Église enseignante, connue sous le nom de *Dispute du Saint-Sacre-*

[1] Du Mège, *Fresques de Gazave*, pl. III.

[2] *Extrait des Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. V, 1855.

ment, saint Jean-Baptiste est en pleine possession de son rôle prééminent : placé avec la sainte Vierge dans le contour même de l'auréole formée de Chérubins qui entoure le Fils de Dieu, bien au-dessus de tous les autres saints, qui, saint Pierre et saint Paul en tête, représentent ensuite la cour céleste, tandis que Marie, là-haut, intercède toujours, lui toujours aussi, il semble dire : Le voilà, le voilà dans la gloire, comme pour confirmer éternellement dans l'éclat de la possession béatifique le témoignage qu'il lui rendit là-bas, quand la foi était méritoire au milieu des obscurités de la vie mortelle.

IX.

La pensée chrétienne est bien descendue des hauteurs où nous venons de la suivre : dans un grand nombre de tableaux, à partir du XVe siècle jusqu'à nos jours, saint Jean-Baptiste apparaît dans une même composition, avec d'autres saints, près du trône de Jésus ou celui de Marie, mais à titre de patron particulier, et souvent de patron secondaire, et par suite, dans un rang subordonné. Cet inconvénient n'existait pas, ou plutôt il existait moins, lorsque les saints, réunis également eu égard aux personnes, aux lieux, aux corporations qui les reconnaissaient pour patrons, occupaient chacun un ou plusieurs compartiments à part dans l'ensemble d'un monument, d'un rétable, par exemple.

Lorsque l'ordre hiérarchique est bien certain et bien caractérisé, comme il arrive pour saint Jean-Baptiste, ne serait-il pas toujours préférable de chercher à l'établir, dans toutes les compositions de l'art, tout en maintenant à d'autres égards l'ordre très-légitime lui-même des patronnages? L'ordre peut se comprendre simultanément du haut en bas et du centre aux extrémités : au moyen d'une séparation formée par l'interposition ou d'un objet ou d'un espace, au moyen de

quelque signe d'une signification supérieure, ne peut-on pas toujours indiquer l'intention d'élever un personnage dans une catégorie à part? Un prince peut assister à une action sans y présider et montrer qu'il est prince.

Dans tous les cas, nous ne croyons pas qu'il soit jamais à propos de confondre saint Jean-Baptiste, sans distinction, dans un groupe d'autres saints, à moins qu'il ne s'agisse d'exercer un acte manifeste de commun patronnage. Ainsi, il est des monnaies de Parme, où saint Jean-Baptiste et saint Nicolas, patrons de la cité, tiennent en commun, chacun d'une main, l'étendard de cette ville, et ce type a été adopté par l'Église romaine, pendant la vacance du siége pontifical, qui eut lieu entre la mort de Léon X et la préconisation d'Adrien VI, puis ensuite par ce Pape lui-même. C'est de même que les monnaies d'or et d'argent de Florence, au Moyen Age, étant frappées à l'effigie de saint Jean-Baptiste seul; ce type fut adopté par le pape Jean XXII dans quelques-unes de ses monnaies, imitées des florins de cette ville.

Lorsque saint Jean-Baptiste est seul patron ou patron principal, toute difficulté disparaît naturellement, et il ne s'agit plus que de mettre en relief le saint Précurseur, au moyen des attributs et de tous les traits caractéristiques qui lui sont propres.

Saint Jean-Baptiste est une voie et un prélude; l'attitude qui résume le mieux son caractère et sa mission, en dehors de toute action spéciale, est celle de l'orateur qui affirme, et invoque comme manifestation de la vérité annoncée, l'événement même au moment où il se dénoue : le voici!... Et il faut que nous ne puissions voir saint Jean, sans nous représenter aussitôt Jésus arrivant lui-même dans la plénitude de sa grâce et de sa vérité : *Plenum gratiæ et veritatis!*

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

DES TAPISSERIES D'ARRAS

Conférence faite à la salle des cours publics d'enseignement supérieur, à Arras, pendant la session de l'hiver dernier.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE *.

L'histoire des tapisseries d'Arras remonte, sous certains rapports, aussi haut que notre ville elle-même. Je dis sous certains rapports, car cet art merveilleux ne s'est point formé tout à coup et il a été précédé d'une longue et fort remarquable élaboration. Voici ce que dit à ce sujet un auteur qui a fait, il y a deux ans, un travail sur les tapisseries d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde : « Aux jours glorieux de la Gaule indépendante, les Atrébates... étaient renommés dans tout le monde romain par leurs fabriques de saies rouges, et on doit remarquer en passant à quelle date lointaine remonte la réputation de ces contrées dans les industries textiles. Au temps de Pline, et suivant son témoignage, les ouvriers de la Gaule rivalisaient avec ceux de Babylone et d'Alexandrie dans le travail des tapisseries ; ils

* Voir la livraison de janvier-février 1867, p. 80.

Nous trouvons d'abord des tapisseries d'Arras dans la tente de notre grand roi saint Louis. Les Tunisiens les enlèvent, et plus tard ces tapisseries sont reprises à Tunis même, par Charles-Quint, lors de son expédition en faveur de Muley-Assan. Elles ont toujours porté depuis lors le nom spécial de tapisseries royales d'Espagne, et c'est dans les circonstances les plus solennelles qu'on les voit exposées.

Dans ce même siècle de saint Louis, nous trouvons la mention d'un fait bien intéressant. C'est Matthieu de Westminster qui le signale dans ses *Flores historiarum*. La matière principale qui servait à la confection des tapisseries, la laine, était fournie à Arras par l'Angleterre, et celle-ci était forcée de rendre au centuple ce qu'on lui avait emprunté, en achetant à des prix très-élevés ces objets d'art dont elle avait seulement trouvé l'un des éléments matériels, les autres venant directement d'Orient et arrivant à Arras par Anvers. Un fait non moins curieux, c'est ce qui se passe quand Édouard III défend à ses sujets l'exportation des laines et prohibe également l'importation des tapisseries et autres objets venant de nos contrées. Alors beaucoup d'habitants d'Arras, manquant de ressources, sont contraints de quitter un pays qui ne peut plus les nourrir; ils émigrent, ils vont jusque dans la Marche, en y fixant leur industie, et Aubusson devient une des branches vigoureuses sorties du noble tronc artésien.

Quand Édouard III fait son entrée solennelle dans Londres, après la funeste bataille de Poitiers, on avait élevé des arcades dans les rues, on avait suspendu aux fenêtres et aux murs des *tapisseries d'Arras*, et le château de Windsor, donné comme lieu de séjour à notre infortuné monarque Jean II, en était aussi décoré. Au reste, un écrivain anglais, Strutt, nous dit positivement qu'au XIVe siècle et

au XVe, les salons des riches Anglais et Écossais étaient tous tendus de tapisseries d'Arras. Ouvrons un instant les comptes de la Maison de Bourgogne et nous y trouverons, non seulement l'indication des œuvres faites pour ces puissants souverains, mais encore les noms des artistes qui les façonnèrent, ces œuvres magnifiques, et jusqu'au prix qu'elles ont coûté.

C'est ainsi que nous trouvons sous le nom de Jehan Gosset, bourgeois d'Arras et hautelisseur, c'est-à-dire fabricant de tapisseries de haute-lice, une tenture de 30 aunes de long représentant l'histoire de saint Jean, payée 700 fr., somme très-forte pour l'époque; une autre de 26 aunes, représentant l'histoire des vices et des vertus, payée 600 fr.; une tenture représentant l'histoire de l'Apocalypse, sur laquelle on lui donne un à-compte de 1,176 livres afin qu'il puisse acheter 100 livres de fil d'or, ou environ. Plus loin, c'est Michel Bernard, bourgeois d'Arras, qui reçoit 3,300 livres pour une tapisserie de haute-lice de 56 aunes de long et 7 aunes de large, représentant la bataille de Rozebeke. Puis, c'est Pierre le Conte, bourgeois d'Arras, à qui on paie 1,000 fr. pour une autre représentant l'histoire de saint Antoine. En voici une qui est achetée à Jehan Renout, marchand, demeurant à Arras, et qui était de couleur de pers, semée de perselles et contenant 5 pièces et les goutières, « et en chacune pièce, est-il dit, avoit une ymage de « femme grande et y avoit des petits enfants, et ès-dessus « dits ymages y avoit de l'or, et contenoit toute ladite « chambre 200 aulnes quarrées, à l'aulne de la ville d'Arras. » Plus loin, nous en trouvons une autre semée de personnages jouant de l'orgue : c'est une richesse et une variété de sujets qui semblent ne pouvoir être épuisées.

Un de nos hautelisseurs les plus renommés de cette époque,

c'est Jehan le Walois. Nous trouvons sous son nom une tenture de 70 aunes représentant une chasse; deux autres tentures, ensemble de 150 aunes, représentant les sept joies de la sainte Vierge et la Passion du Sauveur; six pièces contenant 280 aunes et représentant une chasse aux ours, cinq pièces contenant 183 aunes représentant des bocages, oiseaux et verdure, c'est-à-dire des paysages; enfin cinq autres pièces représentant la Nativité, la résurrection de Lazare, la Passion, l'Ascension, les quinze signes et le jugement du Seigneur.

Nous ne finirions pas si nous voulions mentionner tout ce que déjà nous avons trouvé sur ce sujet, seulement dans les comptes de ces grands et puissants seigneurs qui portèrent si haut la gloire de notre cité : c'est une tapisserie où l'or brille partout et qui nous peint les hauts faits de Charlemagne; Jehan de Croisettes, tapissier sarrazinois demeurant à Arras, aussi célèbre que Jehan le Walois, fournit cette tenture à Jehan Poulain, trésorier; c'est une autre série de tapisseries de haute-lice « de fin fil d'Arras, ouvré à « or de Chippre, dont les deux sont de l'ystoire du Credo à « 12 prophètes et 12 apostres et l'autre du couronnement de « Notre-Dame. » Celles-là sont achetées pour « Loys, fils « de roy de France, duc d'Orliens. »

Citons encore cette riche chambre de tapisserie de haute-lice, de fil d'Arras, appelée la chambre aux petits enfants. Elle était garnie de ciel, dossier et couverture de lit, tout ouvrée d'or et de soie. Le tout était semé d'arbres, d'herbage et de petits enfants, et le haut portrait des treilles de rosiers sur champ vermeil, et ledit ciel est tout fait, ajoute-t-on, « de pareilles trailles de rosiers à roses au champ vermeil ».

Voici maintenant une série de sujets tout différents. Ce

sont cinq grandes tapisseries rehaussées d'or et d'argent de Chypre, commandées à Arras par Jean-sans-Peur, et représentant sa victoire sur les Liégeois. La première, de 16 aunes de long et de 7 de large, faisait voir l'entrée de son armée au pays de Liége et son premier campement ; la seconde, de mêmes dimensions, représentait les Liégeois levant le siége de Maëstricht et allant au-devant de l'armée du duc de Bourgogne ; la troisième, de 24 pieds de long et de 7 de large, peignait la bataille des deux armées et la défaite des Liégeois. Dans la quatrième, on voyait les villes de Liége, de Tongres, de Huy, de Dinant et autres, suppliantes et soumises au duc ; enfin, dans la cinquième, on avait représenté le sujet et l'exécution des principaux articles de l'ordonnance du duc de Bourgogne et du comte de Hainaut contre les Liégeois.

A côté de cet appareil guerrier et de ces peintures d'histoire, nous voyons le même duc faisant présent aux ambassadeurs de l'empereur et du roi d'Angleterre d'autres tapisseries représentant des seigneurs et des dames chassant aux oiseaux, ou bien un grand nombre d'enfants occupés à prendre des oiseaux, et divers autres sujets analogues. On le voit, c'est une variété et une richesse qui jamais ne se trouvent en défaut, c'est une étonnante fécondité d'imagination, et nous n'avons fait cependant qu'effleurer la matière de cet entretien, et prendre presque au hasard dans les documents nombreux qui nous ont révélé ces trésors.

On peut encore aujourd'hui se faire une idée de ces magnifiques tentures qui accompagnaient partout les ducs de Bourgogne et formaient comme l'ornement principal de leur cour tant vantée pour son luxe et son éclat. Dans la triple défaite qu'essuya Charles le Téméraire, à Granson, à Morat, à Nancy, son camp fut pillé, ses richesses, et en particulier

ses tapisseries d'Arras ne furent point épargnées. On les voit encore aujourd'hui, à Nancy, dans une des chambres de la cour d'appel et dans une autre salle inoccupée, à Berne dans la cathédrale, et enfin en plusieurs autres points de la Suisse. Nous ne décrirons pas ces tentures, qui ont été l'objet de l'étude de M. Jubinal; citons seulement et en peu de mots le sujet de l'une de celles de Nancy, à cause de sa singularité. Une fois de plus, nous verrons combien ces sujets étaient variés.

C'est une moralité dans le goût du XVe siècle, la condamnation des grands festins et la nécessité de la sobriété pour la conservation de la santé. Cette idée, parfaitement simple et vraie, est ici allégorisée jusque dans toutes ses parties, qui prennent un corps, des attitudes, et deviennent autant d'acteurs d'un drame complet et étonnant.

Il y a d'abord les délices de la table, exposées avec tout le luxe bien connu de la cour de Bourgogne, surtout dans les grands festins où rien n'est épargné. Il y a ensuite une véritable scène de carnage, l'invasion de toutes les maladies imaginables, qui viennent exécuter une grande partie des convives. Enfin, dame Expérience siége sur son trône. Elle dicte ses lois aux survivants, et Banquet est bel et bien condamné et pendu. Dîner et Souper suffiront désormais aux besoins réels de la nature.

C'est une abondance de personnages, c'est une verve, c'est une richesse d'imagination extraordinaire. Ce n'est d'ailleurs que la reproduction obligée d'un drame à 38 personnages, qui se jouait alors et qui a été imprimé depuis dans l'ouvrage intitulé : « La nef de santé, avec le gouver-« nail du corps humain et la condampnacion des banquetz, « à la louenge de Diepts et Sobriété, etc.

En vérité, je suis effrayé de la tâche qui m'est imposée.

Il faut que je termine cette revue historique, et pourtant je n'ai rien dit des tapisseries exécutées en 1400 pour le chœur de l'abbaye de Saint-Vaast et représentant la vie de notre illustre Apôtre ; je n'ai rien dit ou presque rien de celles de 1402, représentant divers faits de la vie de saint Eleuthère et de saint Piat, qui se voient encore dans la cathédrale de Tournai, et qui ont été plus haut, au point de vue de la fabrication, un de nos sujets d'étude; je n'ai point parlé non plus de celles qui furent données à Bajazet quelques années auparavant, ni d'une foule d'autres. Il faut s'arrêter devant tant de richesses et terminer cette conférence déjà fort longue.

Un temps d'arrêt se produisit à Arras lors des persécutions dont notre ville fut la victime sous Louis XI. Mais cela ne dura pas longtemps, et dès 1491 nous trouvons dans les comptes de recettes et dépenses de la ville d'Arras, une preuve que les hautelisseurs étaient revenus dans nos murs et produisaient, comme autrefois, des tentures de cent aunes avec histoire de Moïse et diverses pièces rappelant le luxe du siècle qui finissait. A cette époque appartiennent aussi les admirables tapisseries de la Chaise-Dieu, parfaitement conservées. Il en est de même de celles du musée de Cluny que tout le monde connaît et de celles qui furent faites sur les cartons de Raphaël et sont exposées à Rome, au Vatican. Celles de la galerie de Berlin sont aussi de la même époque, aussi bien que celles du musée de Dresde, et elles reproduisent en partie les mêmes cartons.

A la date de 1530, nous trouvons les curieuses tapisseries d'Arras qui se voient encore aujourd'hui dans la cathédrale de Beauvais et dont le sujet est si extraordinaire, puisque ce n'est rien moins qu'une histoire mi-fabuleuse, mi-légendaire de la Gaule, plusieurs siècles avant l'ère chré-

tienne, d'après le Pseudo-Bérose, publié en effet pour la première fois très-peu de temps avant cette date, par Annius de Viterbe, et qui devait exercer à ce moment une assez forte influence sur les esprits. Nous avons décrit ailleurs ces tapisseries curieuses, et nous n'avons pas à y revenir ici, nous étant fait une loi de ne donner, autant que possible, dans cette conférence, que des choses dont nous n'avons pas encore parlé. En 1543, Charles-Quint étant en guerre avec la France, des lettres de sauf-conduit sont accordées, le 15 juillet, à Éloi et Bonaventure Gontyer, marchands d'Arras, pour pouvoir faire passer en pays ennemi entre autres choses, cent paquets de tapisseries. Pareilles lettres sont délivrées, le 22 août, à Jean et Gérard Hertier, et Pierre Vignon, marchands de la même ville, aussi pour l'expédition en France de cent paquets de tapisseries.

Le XVIe siècle continuait donc, à Arras, les traditions des siècles précédents. Je citerai encore, de cette époque, une tapisserie en laine et soie, représentant Judith au moment où elle vient de couper la tête à Holopherne. Elle vient de l'abbaye de Marœuil et j'ai eu le bonheur de la découvrir et de la faire restaurer. De la fin du XVIe siècle, je citerai une tenture représentant les malheurs des Pays-Bas et dont j'ai donné ailleurs la description. Elle appartient aujourd'hui à une famille de Douai, originaire d'Arras, et remonte à l'an 1597, date nettement tissée dans le corps même du travail.

C'est assurément une belle histoire que celle qui compte ainsi une durée de quatre siècles : elle peut suffire à la gloire d'une ville. Comment cette gloire s'est-elle éclipsée ? Disons-le en peu de mots et nous aurons terminé notre labeur.

Quand, dans nos campagnes, un arbre vigoureux a longtemps et abondamment répandu ses fruits, quand il a pro-

duit de nombreux rejetons qui sont à leur tour devenus des arbres; quand il a vu tant d'hivers que son écorce s'est durcie, et qu'elle s'est couverte de végétations parasites, quand sa sève s'est amoindrie, quand ses feuilles n'ont plus la même verdeur et la même force pour aller échanger avec l'air les éléments nuisibles contre ceux qui sont nécessaires à sa conservation ; alors cet arbre, autrefois assez fort pour devenir la source de la vie de beaucoup d'autres, n'a plus assez de vigueur pour maintenir les conditions de sa propre vie. Il résistait d'abord aux tempêtes les plus violentes : il n'y résistera plus désormais, et si l'un de ces ouragans qui passèrent autrefois sans le courber, vient à se faire sentir de nouveau, l'arbre cette fois sera renversé, et c'est à peine si l'on découvrira encore quelque faible pousse, à côté de ce tronc immense et respectable qui a vu tant de siècles. Ai-je besoin de traduire cette allégorie? Longtemps Arras avait possédé avec bonheur cette tige vigoureuse d'un art admirable, transplantée peut-être de l'Orient, mais tellement modifiée et améliorée par une intelligente culture, que l'Orient lui-même en recherchait les fruits avec une sorte d'avidité. Cette tige avait au loin produit des rejetons. Nous avons vu Aubusson naître d'Arras; citons ici les autres villes qui à différentes époques imitèrent ses travaux. Bruges produit déjà au XIVe siècle des tapisseries à l'imitation d'Arras. Tournai en donne au XVe siècle ; Audenaerde vient bientôt joindre ses efforts à ceux des villes que nous venons de nommer. Puis, on voit en quelque sorte toutes les villes des Pays-Bas rivaliser d'ardeur, pour produire ou imiter ces œuvres dont Arras avait eu d'abord le monopole. Ainsi rencontre-t-on souvent les noms de Louvain, Bruxelles, Anvers, Alost, Enghien, Lille, et bien d'autres encore, parmi ceux des villes où se fabriquèrent successivement des tapis-

series de haute-lice. C'est comme un esprit de rivalité, comme une émulation de bien faire qui s'est emparée de toutes les provinces dont Arras fut un jour la capitale, et bientôt même cette rivalité produit des fruits qui n'égalent plus en bonté les fruits d'autrefois. Des fraudes s'introduisent dans la fabrication. On veut produire plus vite et à meilleur marché, on cherche à tromper l'acheteur à l'aide de divers moyens qu'un édit de Charles-Quint vient sévèrement frapper. Cet édit nous apprend qu'on employait alors des matières mauvaises, qu'au lieu de tout tisser avec exactitude, on finissait à l'aide de couleurs appliquées avec adresse en maint endroit sur le devant du tissu, ce qui abrégeait singulièrement la besogne, mais aussi la dénaturait complétement. Il règle le temps d'apprentissage, fixé à trois ans, et pour que cet apprentissage fût sérieux et bien soigné, un maître hautelisseur ne pouvait avoir qu'un apprenti à la fois. Il entre dans tous les détails les plus circonstanciés sur les diverses sortes d'ouvrages et le prix qu'on doit en donner : la fraude est prévue et proscrite, les conditions d'un bon travail reconnues et règlementées. — Il était difficile de donner un meilleur édit.

Et pourtant cette loi ne releva pas pour longtemps un art qui déjà languissait parmi nous. Les troubles des Pays-Bas, et ceux d'Arras en particulier, furent loin d'être favorables à la renaissance de cet art. Il semble que l'on ait voulu tracer l'oraison funèbre anticipée de notre grande industrie artistique, lorsque l'on tissait cette belle tenture dont nous avons parlé plus haut et qu'on voit encore aujourd'hui à Douai. Une femme tout éplorée est assise au centre de ce tableau. Assaillie à la fois par quatre hommes armés et en fureur, elle est à demi-renversée, dans l'attitude de la plus vive désolation. Cette femme représente les Pays-Bas.

Il n'y a pas à s'y méprendre, ce nom est écrit en toutes lettres près de son pied droit; les écussons de ses dix-sept provinces sont d'ailleurs suspendus en longue ligne au-dessus de sa tête, protégés par la *Fidélité*, qui sort des nues, mais assaillis par l'*Envie*, aux traits ignobles, et par la *Diffidence*, qui s'éloigne en lançant des menaces. A droite et à gauche, au-dessous de ces deux emblèmes des passions dévastatrices, vous en voyez deux autres qui achèvent de vous donner l'explication de tous ces malheurs. C'est l'ambition, avec son sceptre, sa couronne, ses magnificences inutiles; c'est l'avarice qui jette pêle-mêle dans ses coffres des vases précieux, de l'argent et de l'or. Au loin, l'incendie brille, les ruines s'amoncèlent. Les quatre hommes qui tourmentent les Pays-Bas éplorés sont fort reconnaissables à leur costume et à leurs emblèmes. D'ailleurs, une longue inscription achève de nous donner la clef de toute cette vive allégorie :

L'Espagnol, le Franchois et l'Anglois et les miens
O pauvre Païs-Bas ont ravi de mes biens
Superbe ambicieu heretique et avares
Et les vaines (grandes ?) richesses et les despouilles rares
Et de tout point gasté
Ce qu'avoie de beauté.

On le voit, cette tapisserie peut servir d'épilogue à notre travail. Elle marque une époque de ruines, de deuil, de misères de tout genre, et pourtant notre industrie artésienne devait persévérer un demi-siècle encore, et ce n'est qu'en 1640 que nous touchons d'une manière certaine la à fin de ses splendeurs.

Le siége de 1640 fut fort meurtrier. Malgré les malheurs des temps, il restait encore 1,500 métiers dans la ville

d'Arras : le canon et l'incendie les réduisirent à sept ou huit (non pas 700 ou 800, mais 7 ou 8 unités). Ces chiffres se trouvent dans plusieurs pièces officielles, notamment dans une ordonnance royale du 7 avril 1665. Désormais, la fin était venue; ce que l'on fit dans la seconde moitié du XVIIe siècle et pendant une partie du XVIIIe pour relever notre art atrébate demeura sans résultat sérieux. Disons pourtant que si l'établissement des Gobelins put se former, ce fut grâces à nos artistes des Pays-Bas et à nos artistes d'Arras; et là encore vint se manifester, avec une gloire vivante encore aujourd'hui, un dernier rejeton de cet arbre vigoureux dont nous avons essayé de décrire la vigueur et de raconter la longue vie. Ainsi la ville d'Arras, devenue française, faisait-elle à la France un présent de joyeuse entrée, présent digne de son antique renommée et de la puissante nation à laquelle elle se fait gloire d'appartenir.

Me sera-t-il permis, en terminant cette conférence, d'émettre un conseil, ou plutôt de formuler un vœu?

On rencontre encore de temps en temps dans un salon, dans une chambre, dans une des pièces des anciennes maisons d'Arras des tentures, parfois conservées avec leur caractère de tenture, plus souvent abaissées à l'usage de tapis de pied. Qu'on veuille bien y faire une sérieuse attention. Quelquefois on découvrira dans ces tissus que l'on foule aux pieds et que l'on néglige, une tenture à personnages, un véritable tableau, qu'il suffira de débarrasser de la poussière et des corps étrangers qui l'obscurcissent pour le rendre presque à son état primitif. Souvent on ne trouvera que des paysages, des chasses, des vues champêtres, en un mot une de ces tapisseries de second ordre que l'on appelait une verdure; mais ces verdures mêmes ne sont pas toujours à dédaigner, et le travail en est d'ordinaire fort remarquable.

Mon vœu, mon humble conseil, c'est qu'on examine avec soin ces objets, c'est qu'on s'occupe de rechercher un peu partout ce qu'il peut encore y avoir dans notre ville de ces antiques et vénérables débris. Peut-être arrivera-t-on à sauver de la destruction des œuvres remarquables : peut-être en réunissant les diverses pièces qui sans doute existent encore dans le pays, arriverait-on même à organiser une exposition spéciale qui ne manquerait pas d'intérêt. Sûrement les villes et les personnes qui possèdent des pièces importantes viendraient alors à notre aide, en nous confiant momentanément leurs riches tentures, et notre ville d'Arras pourrait alors contempler avec bonheur les titres réels d'une de ses gloires les plus vraies.

En remerciant mes collègues de la douce tâche qu'ils ont bien voulu m'imposer en choisissant pour moi un si agréable sujet, je me rappelle involontairement ce vers d'un de nos classiques : c'est un travail pieux que celui qui a pour objet de rendre les faits glorieux de la patrie :

Et pius est Patriæ facta referre labor.

L'ABBÉ VAN DRIVAL.

CRYPTE SAINT-EPHREM DE JALONS

(MARNE)

Le mot *crypte* est tiré de la langue grecque et veut dire *cachette*, lieu où l'on peut se cacher ; telles les Catacombes, où les premiers chrétiens se dérobaient aux fureurs sanglantes de la persécution. Les cryptes pratiquées dans les églises sont des salles souterraines, où l'on a souvent enterré les morts de distinction, et ces caveaux, au Moyen Age surtout, avaient encore pour but de recevoir les reliques des saints. Quelquefois aussi on y descendait les corps morts, en attendant le moment plus ou moins éloigné de leur sépulture définitive [1].

[1] Avant de daller le caveau Saint-Ephrem, on creusa le sol profondément, pour le remplir ensuite d'une couche épaisse de gravier de Marne, ce qui explique l'excellent état du pavage en pierre dure de Romain. Or, pendant ces fouilles préparatoires, il n'a été découvert aucune trace de sépultures dans la chapelle souterraine ; tandis que l'église supérieure est remplie de fosses tombales. C'est donc à tort qu'un ouvrage récent, du reste fort estimable et couronné par l'académie de Châlons, parle de la crypte de Jâlons, comme ayant servi de tombeau à saint Ephrem, que l'auteur du livre susdit, par une seconde erreur, nous présente comme un des frères de saint Gibrien.

Tout ce qu'on a remarqué, c'est la forme circulaire d'un ancien puits, à l'angle du mur qui fait face à l'escalier. Les plus anciens du pays n'en con-

La crypte de Jâlons, telle qu'on la voit aujourd'hui, remonte à une époque antérieure à la fondation de l'église actuelle, qui date de la fin du XIIe siècle, dans sa partie la plus ancienne; elle est comme la base sur laquelle repose toute la partie absidale de l'édifice. Plusieurs auteurs parlent de cette chapelle et en reculent l'origine jusqu'au VIIe ou VIIIe siècle. Rien ne prouve le contraire, et on ne devrait pas s'étonner qu'elle remontât plus loin encore. Jâlons et sa première église existaient au Ve siècle, et s'honoraient d'avoir pour seigneur et maître l'illustre apôtre de nos contrées, saint Remy de Reims. Quand une paroisse a été l'apanage du plus célèbre pontife des Gaules, on peut déjà s'expliquer facilement le luxe d'une crypte dans l'église de cet heureux fief [1].

servaient aucun souvenir, ce qui prouve qu'il était supprimé depuis fort longtemps déjà ; et les inconvénients nombreux qui résultent de semblables fontaines, ont empêché qu'on en rétablît la source.

[1] Un autre saint personnage, inconnu sans doute à notre génération, faisait encore la gloire du pays de Jâlons, sur la fin du Ve siècle : c'est le bienheureux Hélan, frère de saint Gibrien, d'origine irlandaise. A cette époque, les chrétiens de la Grande-Bretagne émigraient en foule dans les Gaules, pour se soustraire à la férocité des Saxons qui ravageaient les pays d'outre Manche. L'histoire raconte, en effet, que le prêtre Gibrien quitta sa patrie pour la France, avec ses six frères et ses trois sœurs (sept fils et trois filles, comme les enfants de Job) et parvint, d'étape en étape, jusqu'aux environs de Châlons où il s'arrêta. Tous ces saints solitaires se répandirent dans la belle vallée de la Marne, choisissant les endroits les plus retirés et les plus propres à la prière et à la contemplation. C'est tout près de Châlons, à Goolus, que demeurait le chef de la petite colonie, saint Gibrien, le seul revêtu du sacerdoce, tandis que son frère Helanus ou Hélan, patron actuel de Bisseuil, s'était fixé sur les terres de Jâlons.

Les autres frères, Trésain, mort en odeur de sainteté à Mareuil-sur-Ay et dont une relique est conservée à Avenay, Germain, Vrain, décédé et honoré à Matougues, Abramus et Pétran, ainsi que les trois sœurs, Promptia, vénérée à Vraux, Francle et Possenna s'étaient échelonnés le long de la Marne, de manière à pouvoir se visiter souvent, pour leur mutuelle édification. Tous

Notre curieuse petite crypte, du titre de Saint-Ephrem, est creusée sous le chevet de l'église et occupe tout l'emplacement du sanctuaire. Anciennement, on descendait dans cette chapelle souterraine par deux escaliers, donnant sur les nefs latérales : il n'en reste plus qu'un, celui du sud, ouvrant sur la chapelle de la Sainte-Vierge. En entrant dans l'église de Jâlons, par la porte du midi, si la vue se porte à droite, on aperçoit l'entrée du caveau, tout près de l'autel dédié à la Mère de Dieu.

La profondeur de la crypte est de 2m75. Vous y descendez par un escalier en pierre d'Euville, s'élargissant en demi-cercle du sommet à la base, et composé de quinze marches, jusque-là très-défectueuses, mais aujourd'hui remises à neuf, grâce à la bienveillante initiative du conseil municipal, qui en vota d'urgence la reconstruction, dans sa séance du 3 décembre 1865.

Autrefois, avons-nous dit, au rapport de nombreux témoins oculaires, on arrivait au caveau par deux descentes exactement pareilles; et aux fêtes de premier ordre, les processions solennelles descendaient le premier escalier, traversaient la chapelle, et remontaient dans l'église par le second escalier [1]. Celui-ci disparut sur la fin du siècle dernier,

sont révérés comme saints, et plusieurs paroisses, dans les diocèses de Reims et de Châlons, les choisirent pour patrons de leur église. (M. de Barthélemy, *Journal de la Marne*, 2 *octobre* 1864; Bollandistes, 7 *mai*, *Vie de saint Gibrien*; Flodoart, III, cap. 9; Propre de Châlons, bréviaire, 7 mai)

[1] Qu'on ne s'étonne pas de voir le clergé de l'église Saint-Ephrem de Jâlons, descendre processionnellement dans sa crypte, à certains jours de l'année. Cette cérémonie fut réglée, à l'instar d'une coutume capitulaire, par le vénérable chanoine de Châlons, qui nommait à la cure de Jâlons, et devait, en cas de vacance, desservir lui-même ou faire desservir la paroisse. Le même usage, en effet, existait pour les chanoines de la cathédrale, comme l'indique dans l'histoire de Châlons, publiée par M. l'abbé Aubert, la note empruntée au chanoine Beschefer. En parlant de l'église Saint-Étienne, il est

quand la partie nord de la crypte fut défoncée par la chute du capuchon qui recouvre la tour de l'église. En 1862, lorsqu'on restaura le caveau Saint-Ephrem, on eût certainement rétabli le passage supprimé, si la sacristie, qui date de 1849, n'avait opposé un obstacle invincible.

La chapelle dédiée à notre premier patron mesure 9m85 de longueur, 6m55 de largeur, et se compose de cinq travées, dont une, voûtée en berceau, livre passage à l'escalier. Les autres voûtes, d'une élévation de 2m75 sont en arète; les arcs doubleaux, arrondis en plein cintre, retombent sur quatre points d'appui isolés, deux colonnes et deux piliers, et sur onze pilastres biseautés, engagés dans les murs [1]. Les chapiteaux des colonnes sont de style roman, à larges feuilles. Les tailloirs et les corbeilles de ces chapiteaux, ainsi que les astragales sont d'un profil très-simple, mais très-accusé et très-énergique.

Les colonnes peu élevées mesurent trois diamètres seulement, ce qui leur donne le caractère de la place qu'elles occupent, c'est-à-dire d'un soubassement. Leurs bases n'ont pas encore de griffes et ne sont ornées que d'un tore couronné d'un filet.

Au centre du caveau, et à l'orient, s'élève un autel, d'une

dit : La crypte, dont on voit encore les restes (*et dans laquelle a été inhumé Mgr Bara, le* 14 *juillet* 1864), paraît être de date plus récente. Elle avait autrefois quatre ouvertures. Le chapitre *descendait en procession* dans cette crypte, les dimanches et fêtes, pour chanter les antiennes en l'honneur de la sainte Vierge et de saint Étienne. (*Histoire de Châlons*, de Pierre Garnier, curé de Ecrebrianges, en 1726, *publiée et annotée* par M. l'abbé Aubert, curé de Juvigny, 1865, page 50, note).

[1] On n'a point oublié que la voûte de la travée, donnant passage à l'escalier de la crypte, est faite en berceau et n'a pas de pilastres pour appuis, comme en ont les autres voûtes; c'est ce qui explique le nombre impair de ces pilastres.

simplicité froide et digne. C'est une dalle de pierre, au modeste chanfrein, posée sur quatre colonnes du style roman. Sur un socle, ménagé dans le rétable de l'autel, repose la statue du bon Saint qui a donné son nom à la chapelle que nous décrivons.

La statue de saint Ephrem est en terre cuite et sort des ateliers de M. Besand, sculpteur, rue Bonaparte, 38, à Paris. Cette statue, expédiée le 3 juin 1862, représente toutes les attributions du saint d'Edesse. On sait qu'il fut moine du désert, diacre, célèbre par ses prédications, et honoré du titre de docteur dans les Églises d'Orient. Or, comme ermite, il porte la figure austère, la tête presque entièrement rasée; comme diacre, il est revêtu de la dalmatique, ornement de cet ordre, et paraît avoir l'âge du diaconat, 23 ans ; il est dans l'attitude du prédicateur, et, à la main gauche, vous lui voyez, en sa qualité de Père de l'Église, le livre des saintes Écritures. Sa pose naturelle, la douceur de ses traits, son regard limpide et parlant, captivent toujours l'attention des nombreux visiteurs qui viennent vénérer, dans sa charmante petite chapelle, l'auguste image du saint protecteur de Jâlons.

Rien ne manque à cette petite église, creusée dans la terre des morts, et plus profonde que le niveau de leur couche funèbre. Elle a aussi sa piscine, à droite de l'autel ; c'est cet enfoncement du mur, décoré de deux colonnettes, bases et chapiteaux XIIe siècle, supportant l'archivolte du même style.

L'ancienne piscine, qu'il a fallu démolir pour cause de caducité, était d'une date postérieure au reste de la crypte ; elle a servi de modèle pour la nouvelle, qui reproduit très-fidèlement son aînée. Si, malgré notre incompétence, on nous permettait une observation à ce sujet, nous dirions que le

style du XIIe siècle aurait peut-être dû disparaître entièrement de la piscine actuelle, puisque toutes les autres pièces d'architecture, qu'on rencontre dans le caveau Saint-Ephrem, remontent à une époque antérieure au XIIe.

Quatre croisées romanes, aux vitraux rubanés, éclairent d'un demi-jour notre pieux caveau, où les couleurs du prisme se promènent, comme en se jouant, par le soleil radieux du matin. Une seule, la plus petite, est tournée vers le sud; les trois autres sont à l'orient, et toutes à fleur de terre du cimetière. A l'époque de la restauration et du prolongement de la crypte, quand on perça le mur de l'abside, pour ouvrir la fenêtre de la dernière travée, on tomba juste sur un des jambages de l'ancienne baie, qui, après bien des années d'oubli, reprit son premier rang.

La hauteur des croisées est de 1^m15, et la largeur moyenne de 0,50. Avant les travaux exécutés dans la chapelle Saint-Ephrem, en 1862, il n'y avait plus que deux fenêtres, à demi-enterrées du côté du cimetière, et très-rétrécies à l'intérieur, par les couches successives de ciment accumulées dans les baies. La croisée du milieu, qui donne jour sur l'autel, était entièrement murée; en sorte que, la lumière n'arrivant dans la crypte que par deux espèces de soupiraux, on y regardait à deux fois, avant d'oser descendre dans ce souterrain ténébreux.

Les pierres des vieilles colonnes, des pilastres et des arceaux, sont en faloise de Vertus. Nous avons déjà décrit les ornements des colonnes, base simple, crosse des chapiteaux rappelant leur primitive époque ; les pilastres n'ont pour décors que des chapiteaux biseautés. Le savant et scrupuleux architecte chargé des travaux à exécuter dans la crypte mit tous ses soins pour que, dans la nouvelle travée, l'appareil fût le même qu'autrefois, et que les moulures et les orne-

ments nouveaux fussent relevés sur les plus anciennes parties et parfaitement imités. Qu'il en reçoive nos justes félicitations et l'expression de notre vive reconnaissanee.

On doit faire observer que l'appareil extradossé des fenêtres, celui des arcs doubleaux, dont un joint occupe l'axe, caractérise bien l'époque romane pure. L'ogive n'apparaît pas encore, et on la chercherait en vain, si timide qu'elle soit, dans la crypte de Jâlons ; ce qui peut autoriser à dire que ce monument remonte au delà de la transition romane du XIIe siècle.

Une crypte est une espèce de tombeau, de grand sépulcre, qui appelle nécessairement la présence de plusieurs lampes funéraires. Pour être au complet, le caveau de Jâlons devait avoir des lampes au sommet de toutes ses voûtes en arète, c'est-à-dire au moins huit. Déjà, grâce à la bonne dévotion de quelques pieuses familles, on avait pu s'en procurer trois, qui furent suspendues dans la crypte, le 14 août, vigile de l'Assomption, 1865. La paroisse tout entière fut si heureuse de voir ces nouveaux ornements, et si empressée à offrir des dons volontaires, que quinze jours après, pour la fête patronale, M. le curé de Jâlons avait reçu de Paris les cinq autres lampes, qui décorent le caveau Saint-Ephrem depuis cette époque. Ce sont de charmantes petites lampes romanes, en cuivre verni, hauteur totale 1^m10, largeur du bassin 0,18. Le cachet du style est minutieusement frappé dans toutes les parties de ces lampes, destinées à recevoir de simples veilleuses.

Il est dans le caveau de l'église de Jâlons un autre trésor dont il serait superflu d'exalter la valeur ; elle nous est suffisamment révélée par la grande confiance des pèlerins, et par le tendre culte que chaque jour on s'empresse de lui rendre ; c'est la châsse où l'on conserve religieusement une

parcelle de reliques de saint Ephrem. Voilà bien l'objet pratique, la vraie richesse spirituelle du caveau.

La paroisse de Jâlons ne possède sa relique de saint Ephrem, que depuis le 4 avril 1863. C'était sans résultat que, pendant plus de deux ans, nous avions demandé cette précieuse relique, et qu'un prince de la Cour romaine [1] recherchait de son côté ces restes vénérables, pour en doter notre église. Cependant la restauration du célèbre pèlerinage de Saint-Sébastien de Jâlons était officiellement annoncée par Mgr Bara, évêque de Châlons ; une procession solennelle se préparait à cet effet, pour le lundi de Pâques, 6 avril 1863, quand, deux jours auparavant, le samedi saint, la relique tant désirée nous arriva tout providentiellement.....

Grande fut l'allégresse du pays de Jâlons, à cette heureuse nouvelle ; la fête du lundi de Pâques prit un nouvel essor, et la châsse de saint Ephrem partagea cette fois, et pour toujours, les triomphes traditionnels de saint Sébastien.

La relique, dont nous venons de retracer la bienvenue, reste continuellement exposée sur l'autel de la crypte, au pied de la statue de notre vénéré patron ; groupe pieux et consolant, sur lequel les yeux et le cœur s'arrêtent si volontiers

Du reste, en pénétrant dans l'antique catacombe de Saint-Ephrem, je ne sais quelle impression mystérieuse vous étreint tout entier ; l'âme se recueille d'elle-même, sans effort ; elle sent le besoin de prier dans cette chapelle sous terre, toute silencieuse, tout imprégnée de graves enseignements. C'est

[1] Son Éminence le cardinal Pitra, de l'ordre des Bénédictins de Solesmes, en résidence à Rome.

là qu'il faut descendre pour bien méditer, pour réfléchir profondément, peser au sérieux ses devoirs et ses dernières destinées, prendre d'énergiques résolutions, ou demander pour ceux qu'on aime et pour soi des grâces d'urgence. Comme on s'y trouve enveloppé par la majesté des siècles, par le souvenir de tant de générations qui ont passé là et prié, par la pensée de tant d'autres qui passeront comme nous et que nous conjurons de prier pour nous ! Combien de fois, dans cette tranquille demeure, les ministres fidèles du Très-Haut, les pasteurs dévoués de cette paroisse, n'ont-ils pas versé des larmes sur les égarements du pécheur, et demandé, dans une fervente prière, la conversion des âmes! Ici, combien de cœurs ulcérés, flétris par la douleur, ont retrouvé, loin des regards jaloux et dédaigneux du monde, les premières douceurs de la paix intime, source féconde de toute félicité ! Oui, tout porte à la contemplation de la vérité dans cette paisible retraite ! Les ornements et les décorations sont rares ; la nudité et la couleur des murailles, le jour ombré, la solitude, l'autel-tombeau, les dalles sombres, forment à coup sûr un ensemble saisissant de religieuse sévérité.

L'ABBÉ CHAPUSOT,
Curé de Jâlons.

DE L'ORIGINE DE LA CHASUBLE

La question des vêtements sacerdotaux touche à la fois à l'Histoire, à l'Art chrétien et à la Discipline de l'Église. L'Histoire raconte ce qu'ils furent dans l'origine et comment le christianisme les sanctifia en les employant à l'usage de ses cérémonies ; l'Art chrétien nous les décrit aux différents âges, et nous rend sensibles les formes diverses qui lui furent appliquées. Les règlements disciplinaires de l'Église nous font connaître leur rapport avec l'auguste sacrifice et l'idée mystique autant que sublime qui fut attachée à chacune des parties qui composent le costume sacerdotal.

Il est donc impossible, dans l'étude que nous voulons faire, de négliger l'un ou l'autre de ces éléments de la science, puisque chacun d'eux concourt à éclairer des plus puissantes lumières l'objet de nos investigations. Aussi, nous proposons-nous d'interroger les documents historiques les plus incontestables, et de recourir aux témoignages les plus authentiques pour déterminer ce qui se pratiquait au commencement et dans la suite des siècles. Les données que nous pourrons recueillir deviendont alors précieuses et les conclusions qu'il nous sera permis d'en tirer acquerront une valeur réelle aux yeux de la logique qui nous autorisera à les accepter.

L'Art chrétien, auquel de nos jours on apporte une attention qui se justifie par des résultats de plus en plus appréciés, ne doit pas être envisagé seulement à une époque de son histoire exclusive et trop limitée. Peut-être, en effet, jusqu'a présent s'est-on retranché, avec trop d'assurance, dans les bornes des premiers siècles du christianisme, sans donner aux monuments des âges postérieurs une attention dont ils étaient dignes assurément. Nous avons la persuasion que les monuments d'une époque sont l'expression la plus fidèle des habitudes et des mœurs de ces temps sur lesquels l'histoire écrite ne donne quelquefois que des renseignements insuffisants. C'est surtout quand il est question des costumes qu'il est juste de s'en rapporter à leur témoignage, que la plupart du temps rien ne vient contredire et qui l'emporte en autorité sur un mot dont la signification souvent indéterminée ne saurait avoir l'importance de ce qui parle aux yeux, en reproduisant les formes les plus saisissables pour les sens les moins exercés.

Tout en avouant que notre travail paraît n'avoir d'autre but que l'éclaircissement d'une question purement spéculative, nous croyons néanmoins qu'il peut avoir un côté pratique et une utilité incontestable pour l'étude de ces vénérables reliques des temps anciens que l'histoire et les traditions rapportent à de saints personnages dont la date est fixée ou l'âge bien connu.

Nous ne pensons pas qu'il soit possible de contester l'origine purement profane de la chasuble sacerdotale. Ce point, en effet, se résout par cette seule considération que Jésus-Christ institua la sainte Eucharistie, n'ayant d'autres vêtements que ceux qu'il portait dans l'usage ordinaire de sa vie humaine et dont il était encore revêtu la veille de sa passion. Rien dans le Nouveau Testament ne fait supposer

que les Apôtres aient adopté un vêtement spécial pour l'action du sacrifice. Car si quelques-uns ont voulu que la *pénule* de saint Paul fût l'ornement avec lequel il célébrait, il sera toujours vrai que ce manteau ne se distinguait point de celui qui se portait ordinairement, et que l'Apôtre ne l'employait point exclusivement à tout autre, sans quoi il serait nécessaire de dire qu'il s'était privé de la consolation d'offrir les saints Mystères, depuis le jour où il s'était séparé de sa *pénule* et l'avait laissée à Troade dans la maison de Carpus.

Il est vrai que quelques écrivains des premiers siècles ont parlé de vêtements sacerdotaux dont se servaient saint Jean à Ephèse et saint Jacques à Jérusalem. Mais nous ferons observer que la lame d'or que l'on prétend avoir orné la tête de ces deux apôtres, est un fait qui leur est particulier et n'a aucun rapport avec un usage général et admis dans l'Église. Il pourrait s'expliquer par la position des églises que dirigeaient ces deux saints disciples du Sauveur ; mais il ne constitue pas un argument en faveur d'une loi ou d'une coutume observée par les apôtres dispersés dans l'univers et par les évêques qu'ils avaient institués. Nous pourrions dire également que la tunique de St Jean qui, au rapport de Jean Diacre [1], était religieusement conservée à Rome, n'a rien qui contredise l'opinion que les vêtements ordinaires étaient admis et seuls en usage pour la célébration des saints Mystères, si, quant à la forme et à ce qui la constitue essentiellement, cette tunique n'a rien qui la distingue de celle qui était en usage dans la vie civile.

Si donc les Apôtres ne firent aucune loi relative aux vêtements qui devaient servir au sacrifice, sur quoi pourrait-

[1] In *Vita S. Gregorii Magni*, lib. III, 59.

on baser une hypothèse tendant à établir que le costume du prêtre à l'autel devait être distinct de ceux qui étaient vulgairement en usage. Ce n'est pas sur la loi antique qui ordonnait au grand-prêtre de revêtir un détail d'ornements que Dieu lui-même avait eu soin de prescrire. Car tout dans l'ancienne Loi était figuratif et se rapportait à l'Église de Jésus-Christ. Mais, la réalité étant apparue, la figure devait disparaître, et, de même que les sacrifices cessèrent quand l'Hostie vivante commença d'être immolée, ainsi les vêtements qui n'avaient d'explication que par l'action à laquelle ils prêtaient leur concours, devaient cesser de figurer avec la loi que le christianisme rendait désormais inutile.

Or, nous pensons que l'esprit de la religion nouvelle autant que les mœurs de la société au milieu de laquelle elle venait d'apparaître, ne laissent pas supposer la nécessité d'un costume spécial aux premiers jours du christianisme. La religion de Jésus-Christ, en effet, n'était pas limitée à une seule nation, et n'était pas destinée à demeurer resserrée dans les limites étroites d'un peuple unique. Elle avait pour caractère principal l'expansion, et il fallait que, dès le commencement, elle manifestât cette aptitude à s'étendre et à se propager. Or, la question de cérémonial appliquée aux premiers jours de l'Église n'eût servi qu'à restreindre les efforts tentés dans un but de diffusion, et les Apôtres eussent trouvé dans cette rigueur de détails des entraves à leur zèle et peut-être un épouvantail pour les peuples qu'ils venaient évangéliser.

Il est bon de se rappeler, en effet, qu'à l'époque où le christianisme prit naissance, le monde entier était romain, les habitudes romaines s'étaient répandues de tous côtés, les idées romaines prévalaient, et cela, non-seulement en Occident, mais même en Orient, malgré la réaction qui appor-

tait à Rome les vices et les coutumes de l'Asie. Or, le paganisme des Romains, malgré ses prescriptions et ses détails, n'imposait aux prêtres aucun vêtement particulier, ni dans l'usage civil, ni pour ainsi dire dans l'accomplissement des sacrifices. Si on en excepte l'*apex* et le *galerus* des Flamines ou quelques ornements qui n'avaient aucun rapport direct avec le vêtement proprement dit, aucun des prêtres ne portait un costume qui pût le faire distinguer. Il est vrai que quelques-uns avaient le privilége de porter la *prétexte* dans l'usage ordinaire, ou la *trabée* dans des circonstances particulières; mais ces vêtements étaient purement honorifiques et ne servaient point à les distinguer, puisqu'ils partageaient le privilége de les porter avec tous ceux auxquels leur rang les faisait attribuer et qui ne participaient en aucune manière au sacerdoce.

Cette uniformité de costume ne s'appliquait pas seulement dans les choses de la religion, mais il est nécessaire de remarquer qu'elle embrassait toutes les classes et toutes les conditions de la société. Les sénateurs ne siégeaient pas avec un vêtement qui leur fût propre, les consuls ne se distinguaient point par une manière de se vêtir particulière à leur dignité ; toujours, sous la république comme sous l'empire, on ne connut à Rome que deux sortes de vêtements romains, celui qui se portait à la guerre et celui qui caractérisait le temps de paix. Les *armes* et la *toge*, voilà les symboles de ces deux conditions de la vie des Romains. Ils dépouillaient la toge pour revêtir la chlamyde et courir à l'ennemi ; mais, après la victoire, ils reprenaient la toge jusqu'au jour où il fallait combattre de nouveau. Les fonctions les plus élevées comme les conditions les plus humbles n'imposaient qu'une sorte de vêtement, unique dans sa forme, il est vrai, mais varié dans certains détails qui lui imposaient

un nom particulier, sans jamais cependant le faire changer essentiellement. Que la toge fût dite *pulla*, *prætexta*, *palmata*, c'était toujours le vêtement romain caractérisé par quelques ornements qui n'affectaient en aucune manière sa forme essentielle, sa constitution primitive.

Le christianisme, venant à naître et voulant se propager au sein d'une société qui n'admettait pas sur le costume d'autres idées que celles que nous venons d'indiquer, n'avait pas besoin de recourir à une distinction que rien ne rendait nécessaire et que n'eussent pas manqué de faire valoir contre lui ceux qui cherchèrent plus tard les prétextes les plus insignifiants pour le persécuter. C'est une observation, en effet, que nous devons faire ici, que jamais, parmi les griefs allégués contre les chrétiens pour accuser leur religion, il n'a été question de la singularité de leur costume pendant les cérémonies religieuses, ni d'aucun détail qui aux yeux des païens aurait pu devenir une extravagance et un crime. Si les païens reprochaient aux chrétiens de n'avoir ni temples ni autels ni victimes [1], combien plus facilement auraient-ils accusé l'étrangeté d'un costume dont ils n'auraient pas compris la nécessité. Hérodien ne parle-t-il pas avec un étonnement bien marqué du vêtement d'un prêtre persan qu'il avait vu en Syrie? C'est que le pontife même le plus élevé en honneur chez les Romains ne devait point se distinguer par un costume spécial; aussi, comme Prudence nous le fait connaître, au jour même de sa consécration, le pontife païen Maxime ne portait d'autre ornement que ceux qui qui couvraient sa tête, et la ceinture précieuse qui relevait sa *toge* de soie [2].

On a dit quelquefois que la diversité des fonctions dans

[1] ARNOBE, *Adversus Gentes*, lib. VI, 1-2.

[2] PRUD., hym. 9 *de Coronis*.

la société impliquait nécessairement une différence dans le costume de ceux qui devaient les remplir. Nous pensons que c'est là un fait qui se manifesta spécialement dans les sociétés relativement modernes, mais qui est loin de trouver son application dans l'antiquité ; la civilisation romaine ne l'admettait pas et il faut traverser cinq ou six siècles pour le voir ériger en loi dans la société religieuse. Nous croyons d'ailleurs que l'exagération d'un tel système ne date pas d'une époque assez éloignée de la nôtre pour qu'il soit possible de de fonder son existence sur la nature des idées ou l'essence même des choses.

Peut-être serait-on tenté de croire que les idées symboliques attachées par l'Église à chacun des vêtements que revêt le prêtre pour célébrer les saints Mystères, sont une preuve que, dans tous les temps, les différentes parties du costume pontifical ont été spécifiées et ont dû naturellement succéder au costume du grand-prêtre chez les Hébreux. Mais ce serait une erreur que redressent facilement l'histoire et l'esprit catholique. Il est facile, en effet, de se convaincre que les idées symboliques sous lesquelles l'Église envisage depuis longtemps, il est vrai, les vêtements sacerdotaux, ne datent pas de l'établissement du christianisme, et que le symbole attaché à chacun d'eux, quoique juste et respectable, ne remonte pas à l'origine et doit être considéré comme un de ces innombrables développements par lesquels l'idée chrétienne a manifesté sa vie et sa puissance. Les vêtements sacerdotaux ne sont devenus véritablement des symboles que le jour où l'Église en les acceptant leur a communiqué son esprit et sa durée.

Mais de ce qu'aux premiers siècles du christianisme nous ne voyons pas que l'on ait employé pour l'action du sacrifice des vêtements de forme distincte et d'une nature par-

ticulière, nous ne pensons pas pour cela que le pontife de la Loi nouvelle ait revêtu indifféremment tout costume en usage dans la vie civile ou déjà autorisé par les habitudes mondaines. C'est pour cette raison que nous sommes portés à croire que, dès le principe, l'Église adopta de préférence le vêtement qu'elle considéra comme le plus en harmonie avec la dignité du prêtre sacrificateur. Essayons de déterminer quel fut alors le véritable habit sacerdotal et reconnaissons qu'il dut être l'origine de la chasuble.

A l'époque où parut le christianisme, le nombre des vêtements généralement admis semblait devoir se multiplier en raison de l'affaiblissement des mœurs. Auguste avait porté des lois dont le résultat n'avait pas eu grand succès même sous son règne [1], et ses successeurs contribuèrent pour la plupart aux changements qui s'opérèrent si rapidement dans le costume des Romains. Néanmoins, au milieu de cette dissolution générale, de cette invasion des mœurs aussi bien que des costumes étrangers, il en est un qui conserva toute son importance dans la société, et continua de caractériser le peuple romain alors même qu'il ne restait plus à ce peuple-roi aucun vestige de sa grandeur passée. Ce vêtement unique, romain par excellence, ce fut la toge que des habitudes nouvelles purent bien faire négliger, mais jamais abandonner entièrement, tant que les Romains formèrent un peuple libre ou que les Barbares n'eurent pas fait irruption dans ses mœurs comme dans son empire. Jamais encore ne réussirent-ils dans aucun temps à lui en substituer un autre qui réunit au même degré l'idée de la patrie avec un caractère égal de grandeur et de solennité.

Si donc nous cherchons dans le costume romain un vête-

[1] Suétone, in *Aug.*, 40.

ment qui dut être accepté de préférence à tout autre pour la célébration des mystères du christianisme, nous n'en voyons pas un seul qui, à aucun titre, ait pu remplacer la toge. La majesté des cérémonies catholiques, alors même qu'elles s'exerçaient au sein des Catacombes, demandait que le vêtement du pontife fût lui-même majestueux et solennel ; et il eût été impossible que celui qui traitait avec Dieu des affaires de son peuple, ne revêtît pas le costume que jamais ambassadeur romain n'eût oublié de porter quand il devait représenter Rome auprès d'une nation étrangère. L'idée qui s'attachait naturellement aux fonctions sacrées de l'évêque ne pouvait pas se séparer du vêtement le seul convenable pour les accompagner et les exprimer aux yeux des fidèles. Par conséquent, le vêtement que le prêtre sacrificateur dut revêtir dès le premier jour où l'Église put accomplir ses cérémonies ce fut la toge romaine, à l'exclusion de tout autre quelles qu'en fussent la magnificence et la richesse.

La toge, en effet, n'était-elle pas à Rome le seul vêtement proprement dit, et auquel on attachât uniquement l'idée de convenance et de considération. Elle était pour le citoyen le symbole de la liberté, les esclaves n'avaient pas le droit de s'en vêtir ; elle était demeurée le signe de l'honneur et de la décence, lors même que les mœurs avaient banni toute décence et tout sentiment d'honnêteté. Le Romain pouvait dans sa maison vaquer à ses habitudes domestiques revêtu de la simple tunique qu'il relevait encore afin d'agir plus librement, mais aussitôt que ses affaires ou ses plaisirs l'appelaient au dehors, s'il n'était *togatus*, il exposait sa considération à devenir l'objet de la médisance ou de l'implacable soupçon. Peut-on supposer dès lors que, dans la vie civile, les chrétiens eussent revêtu un costume différent, et que le prêtre à l'autel eût renoncé à la majesté de la toge

pour paraître dans l'assemblée des fidèles, ne portant sur sa chair que la seule tunique à laquelle un usage général n'avait pas encore adapté les manches qui pussent protéger la nudité du bas.

La toge était donc le vêtement du prêtre à l'autel, parce que la toge était le vêtement des chrétiens dans la vie civile. Cependant, nous ne prétendons pas que le même habit ait dû servir tout à la fois aux usages sacrés et dans la vie commune. Il serait difficile de décider cette question pour les deux premiers siècles. Nous ne trouvons, en effet, avant le IIIe siècle et jusqu'au pape Étienne, aucun décret sur cette matière. Il faut donc arriver à l'époque de ce saint pape et martyr pour reconnaître les premiers vestiges de la loi concernant les vêtements sacerdotaux.

Il résulte, en effet, de l'ordonnance du pape saint Étienne, que les vêtements qui servaient au ministère sacré étaient absolument les mêmes quant à la forme et à la coupe que ceux qui se portaient dans l'usage ordinaire. Car si quelque chose eût pu les différencier, le règlement eût été inutile, puisqu'à l'époque où il fut porté, revêtir un costume significatif et reconnu pour être exclusivement celui des prêtres catholiques, c'eût été se désigner soi-même et appeler le martyre par un acte que l'Église n'eût pu approuver.

Mais, la loi dont il est question, suppose-t-elle également qu'avant le pape Étienne, les vêtements qui servaient au saint sacrifice étaient tout à la fois portés à l'autel et dans la vie ordinaire? Nous pensons qu'affirmer cette conséquence ce serait peut-être aller au delà de la véritable signification de la loi. Nous aimons à croire que le respect pour les choses saintes et qui devait être professé aux premiers jours du christianisme, au moins avec autant de zèle qu'il le fut dans la suite, engageait les pontifes à réserver pour l'action du

sacrifice une toge distinguée par une propriété plus grande et peut-être aussi par la finesse de son tissu, ou tout autre caractère en rapport avec la destination du vêtement. Alors, pour expliquer l'opportunité de la loi, on pourrait se fonder sur la négligence ou l'indifférence de quelques clercs qui n'apportaient pas à ce détail du culte un soin assez minutieux. Mais, en nous basant sur ce décret et sur la seule conséquence que nous avons indiquée comme nécessairement admissible, nous croyons être autorisés à affirmer de nouveau que la toge devait être le vêtement du prêtre à l'autel. Le Pape, en effet, ne considère pas qu'il puisse y avoir diversité de costume parmi les chrétiens et surtout parmi les clercs; ce costume ne pouvait être dès lors que celui qui convenait à tout Romain qui voulait se distinguer par la gravité de ses mœurs et la régularité de sa vie. Or, quel vêtement, même à cette époque, devait être porté de préférence? Quelle que fût la facilité avec laquelle les habits étrangers commençaient à s'introduire et à se faire accepter, ils ne pouvaient avoir d'accès auprès de cette classe d'hommes dont la vertu n'admettait ni bizarrerie ni distinction. Les chrétiens ne pouvant porter que la toge, c'était donc la toge qui devait couvrir le pontife dans les cérémonies sacrées.

Ajoutons encore que si quelque vêtement moins conforme aux habitudes et à l'esprit des Romains eût été porté à l'autel, les auteurs ecclésiastiques de cette époque n'eussent pas manqué de le signaler, au moins de l'indiquer dans quelques-uns de leurs ouvrages. Or, les écrits des Pères des quatre premiers siècles ne nous font connaître aucun costume spécial adopté par les pontifes. Ainsi, Tertullien que nous voyons décrire avec tant de soin les détails de l'habit du grand-prêtre et qui en explique si bien le mystère, ne

paraît attacher aucune importance aux vêtements du prêtre de la Loi nouvelle; on dirait même qu'il n'a pas un seul mot pour le signaler; l'expression *casula* n'est pas encore trouvée, ou s'il s'en sert une fois seulement, c'est pour exprimer une toute autre idée et pour désigner une chose toute différente de ce que nous appelons *chasuble*. Lorsqu'il veut indiquer en général le ministère sacerdotal et distinguer le prêtre par l'ornement qui le caractérise, il se sert du mot *infula* qui ne peut s'entendre que d'une parure pour la tête, et par là nous oblige à croire que si le pontife portait sur sa personne et dans son costume un détail caractéristique, ce ne pouvait être qu'une sorte de coiffure en rapport avec sa dignité, et quant au reste, il devait être en tout semblable aux fidèles qui venaient assister aux cérémonies saintes, si toutefois leur condition leur permettait l'usage de la toge. Pourquoi donc ce silence de la part d'un auteur si fécond en remarques, qui semble avoir des complaisances pour les *apices* et les *titulos* des prêtres du paganisme et pour tout ce qu'il appelle le *sacerdos suggestus*, si ce n'est qu'en réalité, le costume sacerdotal ne se distinguant pas de celui des simples laïques, il n'y avait aucune raison de le signaler et de le faire connaître. Le prêtre donc, ne se distinguant pas du citoyen romain, devait à ce titre se vêtir de la toge et jamais d'un vêtement qui fût d'un usage moins ordinaire et d'une dignité plus contestable.

Il est une remarque qu'il nous est impossible de passer sous silence pour nous convaincre qu'au IVe siècle les vêtements ecclésiastiques n'avaient pas encore un caractère sacré qui les séparât entièrement de tout objet profane. Dans l'inventaire des meubles de l'église de Carthage [1],

[1] Baluze, *Miscellan.*, t. II, p. 93.

dressé par ordre des empereurs à l'occasion du schisme des Donatistes, nous voyons figurer des vases sacrés, des burettes d'argent, des lampes d'or et d'airain ; on décrit même les chaînes qui les suspendent, mais cette liste ne mentionne aucun vêtement en rapport avec la chasuble et qui aurait pu être désigné par le nom alors en usage. De même, Prudence dans son poëme sur le martyre de saint Laurent, fait dire au tyran les merveilles que l'on admire dans le trésor de l'église de Rome et que le préfet de la ville impériale convoite avec l'ardeur d'un maître qui commande ; mais parmi ces splendeurs, il n'est jamais question du vêtement à l'usage du prêtre pendant l'auguste sacrifice.

Les livres liturgiques d'ailleurs nous donnent de cette réserve une explication dont nous pouvons apprécier l'importance. Le Sacramentaire de saint Gélase est pour l'époque qui nous occupe un témoin d'une valeur incontestable ; ce qu'il indique était pratiqué, mais ce qu'il tait ne saurait être affirmé comme faisant partie des rites sacrés [1]. Au livre premier, il traite des ordinations. Depuis l'évêque jusqu'au lecteur et au portier, chacun des degrés de la hiérarchie sainte reçoit un pouvoir spécial qui est marqué dans la prière que l'Église prescrit ; mais dans aucun des cas, nous ne voyons les vêtements figurer comme signe ou comme matière du rit ecclésiastique. Il est impossible de supposer cette cérémonie comme sous-entendue, car, dans la consécration des vierges, il est dit qu'elles devront se présenter à l'évêque revêtues des habits de leur profession : ce qui suppose qu'elles devaient porter désormais un costume différent de celui du monde. Or, si le vêtement sacerdotal eût eu alors, aux yeux de l'Église, au moins autant d'importance, la né-

[1] V. Patrologie Migne, t. 74.

cessité de l'indiquer eût été en rapport avec la dignité du prêtre au-dessus de la condition des vierges consacrées à Dieu. Bien plus, l'habit que revêtent les femmes dans cette circonstance, reçoit une bénédiction spéciale ; le Sacramentaire ne se contente pas de la noter par une rubrique, il la fait connaître dans toute son étendue. Pourquoi donc la chasuble sacerdotale n'est-elle pas encore l'objet d'une attention aussi marquée de la part de l'Église? Il est impossible, sans doute, d'en donner une autre raison que celle qui est comme la conséquence de tout ce que nous avons dit, à savoir : que, pendant les premiers siècles et à l'époque même où fut composé le Sacramentaire de saint Gélase, le vêtement sacerdotal ne se distinguait pas de celui qui se portait dans l'usage ordinaire et devait être l'habit exclusivement romain, la toge.

Cette conséquence, qui nous paraît ressortir de tout ce que nous avons dit, va trouver, dans les monuments des premiers siècles, un appui d'une force incontestable, et qu'aucun argument ne saurait réduire à l'état de simple conjecture. Nous l'avons dit en commençant, l'art parle aux yeux, et les faits qu'il expose ont une autorité qu'il est difficile d'ébranler. Nous procèderons avec une certaine précaution, mais néanmoins avec assurance ; ainsi nous demanderons aux monuments authentiques de nous faire connaître la véritable toge romaine aux premiers temps du christianisme, puis nous rechercherons si le vêtement désigné par ce mot est bien celui que les monuments des siècles primitifs attribuent aux chrétiens en général, à Notre-Seigneur et aux Apôtres, enfin au pontife dans les fonctions sacrées.

Nous n'avons pas à rechercher qu'elle fut la forme primitive de la toge romaine ; cette question n'a pas encore

trouvé une solution acceptée de tous les savants qui s'en sont occupés. Il suffit que nous puissions déterminer ce qu'elle était au moment où apparut le Christianisme, pour constater avec certitude les rapports de ce vêtement avec la chasuble sacerdotale.

La description la plus exacte de la toge est celle qu'en donne Nieupiort dans son ouvrage sur les *Coutumes et les cérémonies observées chez les Romains :* « Cette robe, dit-il, « était de laine, ronde, fermée par devant et sans manches. « Elle leur enveloppait tout le corps, de manière que leur « bras droit sortait par en-haut, et que de leur bras gauche « ils soulevaient le bord de leur robe ; ce qui formait un pli « appelé *sinus* [1] ». N'est-ce pas cette forme que Cicéron semble indiquer quand il dit que les jeunes gens étaient obligés de porter pendant une année tout entière le bras constamment tenu sous leur toge [2]; et Sénèque rappelle aussi cette coutume qu'il dit être particulière à ceux qui se destinaient au barreau [3].

Si le vêtement romain n'avait pour toutes les conditions qu'une seule forme, que nous venons d'indiquer, il se distinguait cependant suivant la position et la fortune de celui qui le portait par la finesse ou la grossièreté de l'étoffe, par l'étroitesse ou l'ampleur qui lui était donnée. Ainsi, Horace nous dit qu'il y avait des toges de six aunes [4], mais qu'il y en avait aussi de dimensions bien exiguës et qui convenaient néanmoins très-bien à l'usage qui en était fait [5].

[1] Lib. 6, cap. 1.

[2] Nobis quidem olim annus erat, ad cohibendum brachia toga, constitutus. *Pro M. Cœlio.*

[3] Apud patres nostros qui forensia stipendia auspicabantur nefas putabant brachium extra togam exerere. Lib. *Declam.*, 5.

[4] ...Cum bis ter ulnarum toga. *Od.* 4, lib. 5.

[5] Arcta decet sanum comitem toga. *Ep.*, lib. II. 1.

Les monuments d'ailleurs ne nous font pas défaut pour nous convaincre que la forme de la toge romaine était bien celle que nous venons de décrire. Bianchini dans ses *Prolégomènes* à l'édition vaticano-romaine d'Anastase le Bibliothécaire, a reproduit deux planches puisées dans la collection du cardinal Camille de Maximis et qui représentent un conseil de magistrats romains. Ce monument, de la plus haute antiquité, nous donne assurément les détails les plus authentiques sur les diverses parties du costume romain; aussi est-ce à ce point de vue que Bianchini lui-même l'examine, en cherchant à trouver dans le laticlave qui orne le cou et les épaules du président, l'origine du pallium des évêques. Nous sommes donc autorisés nous-mêmes à nous servir de ce monument pour en tirer toutes les données qui conviennent à notre sujet.

Tous les personnages représentés comme membres du conseil ne portent pas le même costume. Il est facile de distinguer sur les épaules de quelques-uns le manteau qui passa de la Grèce à Rome et qui devint si commun aux premiers temps de l'empire, mais il est impossible de ne pas reconnaître la toge dans le vêtement que portent la plupart des magistrats. Dans presque tous les cas, le bras droit a franchi l'ouverture supérieure dont les bords se dessinent en écharpe, de l'épaule gauche au-dessous du bras droit, qui acquiert par là toute sa liberté pour exprimer le vote ou servir à l'action oratoire. Toutefois, dans la première de ces planches, nous voyons un personnage dans la position la plus significative pour l'objet de nos recherches. Sa toge l'enveloppe complétement, son bras droit n'est pas encore passé par l'ouverture supérieure, la main seule apparaît pour aider par le geste à exprimer la pensée de celui qui est appelé à se prononcer. La main gauche qui a relevé le bord inférieur

de la robe et ramené sur l'avant-bras toute la partie destinée à former le *sinus,* tient un rouleau de papyrus non développé sur lequel l'orateur a consigné ses notes, ou qui lui servira à les inscrire, comme le fait déjà le magistrat placé à sa gauche. Lui-même se trouve à côté du président et son air de gravité nous ferait croire qu'il n'est pas un des membres les moins importants de l'assemblée. Remarquons aussi que le personnage qui suit immédiatement et dont nous avons déjà parlé, présente une particularité que nous ne devons pas omettre. Il vient d'écrire sur le papyrus qui est développé sur ses genoux ; dans sa main droite, il tient encore le style dont il s'est servi, et, de la main gauche, il appose son cachet au bas de sa lettre. Tout en se livrant à cette occupation, il semble apporter une grande attention aux paroles dites par le président ou peut-être le collègue placé à la gauche de celui-ci. Mais il est facile de voir que ce magistrat, ainsi occupé de sa correspondance, n'a pas passé le bras droit par l'ouverture de sa toge ; de ses deux mains, il a relevé le bord inférienr de son vêtement qu'il a ramené sur ses genoux et dont l'ampleur se dessine en se drapant sur ses bras.

Cette particularité que nous venons de signaler et cette différence dans la manière de porter la toge, suivant les occupations de celui qui en était revêtu, nous porterait à croire que toutes les fois qu'il fallait donner au bras une liberté spéciale, exigée soit par l'action oratoire, soit par le mouvement que la marche imprime au corps, le bras droit se dégageait entièrement en passant par l'ouverture supérieure de la robe, tandis que si l'occupation à laquelle on se livrait exigeait le calme et moins d'agitation, la toge était relevée par le bras et retenue pendant l'action sur les deux bras qui avaient à la fois, et de la même manière, la liberté de se

porter sur le même objet. Cette observation n'est pas sans importance, car elle peut nous servir à expliquer comment le prêtre à l'autel portait la toge et comment cet antique usage est encore rappelé aujourd'hui dans les cérémonies qui accompagnent le saint sacrifice.

La toge romaine était donc évidemment une robe et non pas un manteau; elle n'était point ouverte par devant, elle enveloppait tout le corps depuis les épaules jusqu'aux pieds et on ne pouvait s'en revêtir qu'en la passant par-dessus la tête et en l'abandonnant à son propre poids. Ainsi revêtue, elle se trouvait pour ainsi dire *errante* sur les épaules, si aucune marque distinctive ne différenciait la partie qui devait être portée par-devant de celle qui devait toujours être par-derrière. L'ouverture supérieure par laquelle passait la tête devait avoir assez de largeur pour que le bras droit pût facilement être dégagé; mais cependant elle ne devait pas être telle que l'on pût craindre de voir la robe descendre des épaules et tomber jusqu'à terre. Abandonnée à elle-même, la toge était assujettie sur les épaules de celui qui en était revêtu.

Comme notre but est de préciser le plus exactement possible la forme de la toge romaine pour constater les rapports de ce vêtement avec la chasuble sacerdotale, nous ne devons pas laisser inaperçu un monument d'une date postérieure, il est vrai, à celui que nous venons d'examiner, mais qui n'en est pas moins précieux pour l'objet de nos études. Si nous pouvons rapporter aux premiers temps de l'empire romain, peut-être même à une époque antérieure, le monument conservé dans la collection du cardinal de Maximis, Bianchini, toujours dans son édition d'Anastase, nous fait connaître, d'après le savant ouvrage de J. Ciampini, un fragment de l'arc-de-triomphe de Constantin dans le Forum

de Trajan, qui nous fait voir ce qu'était la toge au IVe siècle.

L'empereur est représenté au milieu des juges et des officiers de la cour. Tous sont vêtus à la romaine, c'est-à-dire portent la toge. Or, le costume est absolument le même quant à la forme, que celui que nous avons déjà signalé. Le bras droit est libre et dégagé de dessous le vêtement; le gauche soulève la robe jusqu'à la hauteur de la poitrine, en la faisant onduler avec plus ou moins d'art. Cependant, le bras gauche de Constantin est demeuré replié sous la toge en la soulevant toutefois un peu sur le devant et rappelle la pose de l'évêque Maximin dans la mosaïque de Ravenne.

Un des avantages de ce précieux monument, c'est qu'il nous fait voir qu'au IVe siècle la toge n'a plus cette ampleur que nous admirons au premier siècle de l'empire romain; elle n'enveloppe plus celui qui en est revêtu, depuis les épaules jusqu'aux pieds, elle ne dépasse pas les genoux; l'ouverture qui sert à passer la tête et le bras droit n'a plus cette largeur qui donne l'aisance aux mouvements et de la grâce au vêtement; le laticlave dont elle est ornée semble collé à la poitrine, on dirait qu'il serre et comprime le dessous du bras, de manière à être incommode et gênant pour celui qui en est revêtu. C'est toujours bien, quant à son essence, la toge romaine, mais elle manifeste la décadence du peuple qu'elle caractérise; l'empire va quitter Rome et la toge va disparaître pour laisser s'introduire dans le costume les mœurs de Byzance et le faste asiatique.

Nous venons de voir la toge sur des personnages vraiment romains et dans des circonstances où ils représentaient le vrai peuple dans son costume national; il faut maintenant voir ce même vêtement dans des conditions plus en rapport

avec la religion et dans lesquelles il doit être considéré comme vêtement ecclésiastique.

Nous devons croire que les premiers chrétiens, dans les représentations qu'ils faisaient des choses religieuses, devaient donner à leurs personnages, non-seulement les costumes de l'époque, mais encore ceux qui donnaient à la scène reproduite un caractère de plus grande vérité. Nous n'avons aucune raison d'exclure tout esprit de sincérité dans l'Art chrétien des siècles primitifs, et si l'exigence ne doit pas être exagérée, il ne faut pas non plus qu'une défiance excessive préside aux études archéologiques de ces âges qui nous ont légué de si précieux monuments. Nous pensons donc que les vêtements décrits dans les faits religieux des quatre premiers siècles sont ceux qui étaient portés par les ministres, soit dans l'usage de la vie ordinaire, soit dans l'accomplissement des cérémonies saintes. Notre-Seigneur lui-même, dans les peintures où les premiers fidèles retraçaient les actes les plus importants de sa vie, subissait cette loi et nous apparaît avec le costume que l'usage l'eût obligé à revêtir.

Les monuments abondent pour prouver que pendant les siècles de persécution et pendant toute la durée de l'empire romain, la toge a été le vêtement porté non-seulement par les chrétiens laïques, mais encore par les prêtres jusque dans l'accomplissement des fonctions sacrées. Nous sommes obligés de nous restreindre et de présenter seulement quelques faits relatifs aux représentations dans lesquelles figurent Jésus-Christ, les Apôtres et les évêques des premiers siècles.

On conserve au musée du Vatican un portrait sur ivoire dont le dessin est reproduit dans le *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* [1] de M. l'abbé Martigny, et que le savant

[1] V° Jésus.

chevalier de Rossi considère comme la plus ancienne des images du Sauveur. Quoique le buste seul apparaisse dans le dessin, il est facile de voir que le bras droit est sorti de la toge pour s'étendre et bénir, mais que le vêtement couvre l'épaule gauche, le bras et la main du même côté. Dans un autre monument en pied, extrait d'un bas-relief du cimetière de Sainte-Agnès, le Sauveur porte la toge d'une manière plus gracieuse : le bras droit est libre et la main bénit; mais la maiu gauche a relevé la toge par le bord inférieur et lui fait décrire un élégant *sinus*, en la retenant sur l'avant-bras qui supporte également un livre ouvert.

Il existe au cimetière Ciriaque une peinture éditée récemment par le *Bulletin archéologique du chevalier de Rossi* (1863). Jésus-Christ est représenté au milieu, ayant à sa droite les vierges sages, et à sa gauche les vierges folles. Ici, Jésus-Christ porte toujours la toge, mais avec cette différence, que, pour s'adresser aux vierges dont les torches sont allumées, il a relevé par le bas son vêtement, avec la main droite qui ne passe plus par l'ouverture supérieure de la robe; le bras gauche est entièrement sous la toge qui enveloppe le Sauveur avec moins d'art et moins de dignité que dans d'autres représentations de même nature, sans perdre néanmoins aucun des caractères du costume romain.

Nous ne citerons plus qu'un exemple du vêtement donné au Sauveur par les artistes des premiers siècles. Nous l'empruntons à la collection de Bianchini qui l'a décrit dans son édition d'Anastase le Bibliothécaire [1]. C'est un vase d'argent dans lequel on présentait au sacrifice l'eau ou le vin fournis par les fidèles. D'un côté, se trouve le miracle des noces de Cana ; de l'autre, la scène de la tradition des clefs

[1] Patrologie Migne, t. CXXVII, p. 1326-27.

à saint Pierre. L'Apôtre, comme son Maître, est revêtu de la robe romaine, mais saint Pierre la porte à la manière ordinaire; son bras est passé par l'ouverture supérieure, et, avec ses deux mains, il a relevé sa toge jusqu'à la hauteur de sa poitrine afin de recevoir sur son vêtement les clefs que lui présente Jésus-Christ. Le Sauveur qui se tient debout dans la position la plus majestueuse, n'a point dégagé son bras de dessous la robe qu'il porte ; elle est relevée avec beaucoup de dignité sur les deux bras qui la soutiennent en la drapant avec art; les deux mains seules apparaissent au dehors, l'une présente les clefs et les dépose sur le vêtement que saint Pierre dispose à cet effet ; l'autre tient un rouleau encore fermé, symbole peut-être du pouvoir de la parole qu'il confèrera plus tard à son disciple, afin qu'il devienne puissant *verbo et opere*.

Nous ne pouvons nous empêcher de voir une idée particulière dans cette manière dont l'artiste a représenté le Sauveur, en le distinguant de son Apôtre. Si l'habitude de passer le bras par l'ouverture supérieure de la toge convient à l'activité de la vie ordinaire et à l'action oratoire, nous sommes portés à croire que, quand il s'agit d'une situation qui exige le calme et commande la gravité, l'usage de relever sur les bras la partie antérieure du vêtement semblait préférable parce qu'il donnait à la toge plus de grâce et au personnage plus de majesté. Ne faudrait-il point rapporter à cette cause l'usage constant dans l'Église de relever la chasuble et d'en diminuer l'ouverture supérieure jusqu'à ne lui laisser que la dimension nécessaire pour y passer la tête ?

Les Apôtres ont été représentés si fréquemment dans l'antiquité, qu'il ne serait pas étonnant que l'art leur eût appliqué des costumes divers. Cependant, pour un investigateur attentif, il est facile de reconnaître que, quand la si-

tuation ne venait pas imposer à l'artiste des exigences spéciales, le vêtement qui leur était donné ne s'écartait pas des usages et n'était autre que la toge romaine.

Un des types les mieux conservés et l'un des témoins les plus authentiques de l'âge des Catacombes, c'est assurément une petite statue de saint Pierre, publiée par Bartoli et reproduite par M. Martigny dans son *Dictionnaire*. Le vêtement que porte l'Apôtre est cet ample et majestueux vêtement romain dont nous avons indiqué plus haut les caractères; c'est une robe sans autre ouverture que celle que nous connaissons; elle se drape avec aisance sur le personnage dont le bras droit est libre, dans le geste qui convient à celui qui parle; le bras gauche a relevé la toge et porte dans sa main la croix, attribut ordinaire du Prince des Apôtres. Il est impossible de reconnaître aucune idée secondaire dans le costume donné par l'ouvrier à son œuvre. Ce n'est ni l'Apôtre missionnaire, ni le disciple de Jésus-Christ souffrant le martyre, ce n'est ni le thaumaturge, ni le prêtre remplissant une fonction désignée de son ministère; c'est l'Apôtre avec ce que l'imagination d'un artiste chrétien pouvait concevoir de plus digne, de plus noble et de plus majestueux. Le vêtement ne peut être qu'en rapport avec cette idée, c'est donc la toge avec son antique majesté et telle qu'il était convenable d'en revêtir le pontife suprême des chrétiens.

Bianchini, dans son édition d'Anastase le Bibliothécaire, nous a donné la reproduction d'une mosaïque exécutée du temps du pape saint Pélage sur l'arc triomphal de l'église Saint-Laurent-hors-des-Murs. Cette œuvre capitale, faite sur les souvenirs les plus récents fournis par la tradition, nous représente tous les personnages costumés à l'antique et presque tous de la même manière. Nous ne remarquerons

que saint Paul, dont le bras est à moitié passé par l'ouverture supérieure de sa toge, et rappelle d'une manière frappante le magistrat romain dans l'assemblée que nous avons décrite. La main gauche a relevé la robe et la retient sur l'avant-bras pour laisser voir un objet qui ne peut être qu'un livre fermé. Il est impossible de ne pas mentionner saint Hippolyte qui se tient à la gauche de saint Étienne. Il tient sa toge relevée sur les deux bras et porte dans les mains une sorte de vase que nous ne serions pas éloigné de prendre pour une patène antique. De tous les personnages, c'est celui qui représente le plus exactement le prêtre avec la chasuble, telle que nous la concevons ; il est même à remarquer que l'ouverture supérieure ne paraît pas de dimension à pouvoir y passer facilement le bras. Faut-il voir dans ces particularités un dessin de l'auteur qui a voulu représenter le vêtement sacerdotal depuis le Ier siècle jusqu'au VIe [1] ?

Nous devons signaler encore un monument qui n'est pas sans importance, puisqu'il est le représentant de l'art et de la manière d'exprimer les idées chrétiennes dans la Gaule au IVe siècle. Nous voulons parler du sarcophage dit de Sidoine, évêque d'Aix, et reproduit dans l'ouvrage si érudit de M. Faillon, sur les Apôtres de la Provence [2]. Il s'agit de la résurrection de Tabithe. Saint Pierre est revêtu d'un costume qui l'enveloppe entièrement ; c'est une robe longue qui descend du cou jusqu'aux pieds ; l'ouverture supérieure paraît être de dimension assez restreinte. Aussi l'Apôtre, pour commander à la mort, tient son vêtement relevé sur le bras droit : c'est toujours le costume traditionnel, moins l'élégance

[1] *Anast.*, t. II. — Patrologie Migne, t. CXXVIII.

[2] *Monuments rel. à sainte Madeleine*, t. I, col. 767.

romaine, c'est peut-être aussi la manière de porter la toge dans les Gaules au IVe siècle. On sent néanmoins que la robe a de l'ampleur ; si elle ne drape pas avec art, si elle exprime trop de raideur et une absence complète de moëlleux dans les formes, elle n'en porte pas moins tous les caractères essentiels de la toge que les habitants de Rome portaient avec plus d'aisance et plus de savoir.

Mais ce qui intéresse le plus la question qui nous occupe, c'est de saisir les ministres de l'Église dans l'exercice de leurs fonctions sacrées et de déterminer le costume dont ils sont alors revêtus. Nous choisirons quelques monuments parmi le grand nombre que les recherches archéologiques ont mis en lumière, et nous nous arrêterons d'abord devant une ancienne peinture tirée du cimetière de Sainte-Priscille. C'est la cérémonie de l'imposition du voile à la vierge sainte Praxède ou Pudentienne. L'évêque, assis sur son trône, porte un vêtement qui a peu d'analogie avec ceux que la primitive Église nous fait connaître ; il est facile de voir que c'est une robe à manches ornée d'une sorte d'appendice destiné à couvrir la tête et qui n'a de rapport qu'avec le chaperon du pluvial antique. Mais, à gauche de la Sainte, se trouve le prêtre Pasteur qui sans doute remplit auprès de son évêque les fonctions d'assistant ; il est revêtu de cette robe romaine qui lui couvre tout le corps. Les deux bras apparaissent au-dessous du vêtement que la main gauche relève cependant un peu par devant. Il est facile de distinguer l'ouverture supérieure par laquelle le bras droit pourrait encore passer, mais qui cependant n'a plus cette dimension que nous avons observée dans la toge portée par les Romains. Serait-ce que la robe qui devait servir dans les cérémonies saintes et ne jamais être employée dans les usages profanes, commençait à moins développer cette ouverture qui, en réalité, ne

devait plus servir qu'à passer la tête, si le vêtement pendant les cérémonies demeurait ou abandonné à lui-même ou relevé sur les bras, comme l'usage s'en est conservé. Quoiqu'il en soit, le costume du prêtre dans la peinture que nous décrivons n'est autre que la toge fermée de tous côtés et tombant des épaules jusqu'au dessous des genoux. Le monument dont nous parlons peut se rapporter au IIIe siècle, puisque l'évêque officiant est reconnu pour être saint Pie Ier, qui vivait au temps d'Antonin le Pieux [1].

Un des types les plus remarquables du vêtement romain porté par un évêque nous est fourni par la statue assise de saint Hippolyte, qui souffrit le martyre sous Alexandre-Sévère. Ce monument, découvert en 1551 et conservé dans la bibliothèque Vaticane, a été publié en deux planches par Bianchini qui en a orné son édition d'Anastase. Jamais peut-être l'art grec n'a produit rien de plus merveilleux. Cette œuvre respire la dignité et la noblesse, la tête est vraiment inspirée, le corps est au repos, mais on sent qu'il exprime l'aisance d'une vie qui se possède. Le costume nous donne l'idée de ce qu'il était possible de faire avec la majestueuse ampleur de la toge romaine, et nous fait comprendre avec quelle solennité un sénateur devait poser sur sa chaise curule. Saint Hippolyte porte la toge à la manière romaine : le bras droit est libre, la main gauche a relevé le bord inférieur du vêtement pour apparaître et se poser avec grâce ; mais par un art tout particulier, le côté droit de la toge est ramené vers la gauche pour couvrir les genoux et former sous le bras un moëlleux *sinus*, en drapant le vêtement avec une élégance que l'œil saisit et admire.

Prétendra-t-on que c'est là un évêque en habit de ville,

[1] *Aringhi*, t. II, p. 305.

comme on dirait aujourd'hui, mais qui ne préjuge rien en faveur du costume ecclésiastique ? Cette objection aurait quelque valeur si l'habit que portaient les prêtres dans la vie civile se distinguait de celui dont ils faisaient usage dans les fonctions sacrées. Or, nous l'avons dit et nous le répétons parce que c'est un fait incontestable, si les vêtements qui servaient à l'autel ne pouvaient servir dans l'usage de la vie ordinaire, il n'en est pas moins vrai qu'ils ne se distinguaient en rien des autres ni quant à la forme ni quant aux caractères essentiels. L'artiste, d'ailleurs, a dû représenter saint Hippolyte avec le vêtement qui convient à un évêque, et si quelque particularité dans le costume eût dû être indiquée, tout nous porte à croire que celui qui traitait la matière avec tant de talent se fût bien gardé d'omettre ce que les exigences les plus ordinaires lui eussent fait une obligation de reproduire. C'est donc bien le costume ecclésiastique que nous avons sous les yeux, et ce costume à cette époque n'est autre que la toge romaine.

Il nous serait possible de multiplier les exemples pour faire voir que, dans l'accomplissement des cérémonies religieuses, les prêtres étaient revêtus de la toge. Nous nous contenterons de citer encore un bas-relief du cimetière de Saint-Hermès [1]. Tout le monde s'accorde à voir une ordination dans cette page d'archéologie chrétienne. Le pontife est assis sur un trône très-élevé ; debout, devant lui, se tiennent trois personnages dont l'un, probablement un diacre, reçoit l'ordination. Il est revêtu d'une tunique à larges manches ornée de bandes de pourpres. Les deux autres qui sont costumés comme le prélat portent par-dessus la même tunique un vêtement qui a tous les caractères de la toge.

[1] *Aringhi*, t. II, p. 329.

C'est une longue robe tombant des épaules jusque sur les pieds ; l'ouverture supérieure est vaste et le bras droit a pu facilement y passer avec la large manche de la tunique. Le personnage de droite a su ramener le bord de la toge de manière à couvrir entièrement son épaule gauche sans laisser apercevoir le *clavus* qui orne la tunique du même côté, tandis que son confrère et le pontife lui-même permettent de distinguer les deux bandes à leur origine sur les épaules. Le prêtre consécrateur, comme les deux assistants, ont relevé leur toge sur le bras gauche et lui font décrire ce *sinus* qui ajoute à la grâce et à la perfection du vêtement. La main gauche tient un livre que le pontife a déroulé et qui n'est autre, peut-être, que le rituel d'alors, dans lequel se lisent les prières de la liturgie. Ce monument précieux est digne de fixer l'attention et mérite d'être étudié non-seulement au point de vue qui nous occupe, mais encore par rapport aux usages primitifs caractérisés par le trône dont l'élévation paraît exagérée et par la pose de chacun des personnages aux pieds de l'évêque. Il n'est pas sans importance de rapprocher cette ordination d'un diacre, de l'imposition du voile à une vierge par le pape Pie, dont nous avons parlé précédemment.

Après cet examen des monuments les plus authentiques que l'Art chrétien des temps primitifs nous permette d'étudier, est-il possible de n'avoir pas du vêtement romain une exacte et de ne pas conclure que ce qui se rencontre partout et toujours doit être l'expression de la vérité? Nous avons vu la toge portée par les sénateurs et même par les empereurs dans la personne de Constantin ; nous l'avons vue dans les usages les plus ordinaires de la vie et dans les circonstances les plus solennelles de la magistrature et de l'administration publique. Nous avons vu ce vêtement

donné par les artistes des premiers siècles à Jésus-Christ dans les actes de sa vie mortelle et dans des représentations qui ne pouvaient se rapporter qu'à sa vie glorieuse; nous l'avons considéré dans la personne des Apôtres, dans celle des évêques et des prêtres jusque dans l'exercice des fonctions de leur ministère. Toujours nous avons décrit ses caractères, sa forme et ses attributs essentiels, et dans tous les cas nous avons reconnu que ce vêtement porté par les ministres de la religion ne différait en rien de celui que portaient les Romains à quelque classe de la société qu'ils appartinssent. C'était, dans tous les cas, le costume national, la véritable toge romaine.

Notre opinion nous paraît d'autant plus solidement appuyée que nous pouvons encore apporter en sa faveur des témoignages positifs qui tirent leur principale autorité de l'époque qui les fournit. Au Ve siècle, le pape Célestin écrivant aux évêques de Vienne et de Narbonne pour blâmer le changement qui tendait à s'introduire dans le costume des clercs, dit que le vêtement qu'ils doivent porter comme les laïques ne peut être que la tunique et la toge [1], parce que, ajoute ce pape, ce n'est pas par l'habit que les clercs doivent se distinguer des laïques, mais par la doctrine et la pureté de l'âme : *Doctrina, non veste : mentis puritate, non cultu.* Mais si, à cette époque, la toge est encore le vêtement porté dans la vie ordinaire, et si les clercs, malgré la tendance qui se manifeste, sont contraints de la conserver, ne sommes-nous pas portés à conclure que, dans les fonctions sacrées, elle demeura toujours le vêtement obligé et auquel rien ne pouvait encore faire subir aucun changement.

Saint Grégoire le Grand vient confirmer nos déductions

[1] THOMASSIN, part. 1, liv. 1, ch. 31.

par ses ordres et par ses exemples. Les mœurs des Barbares faisaient irruption jusque dans les palais du souverain Pontife, où le vêtement traditionnel cherchait à se modifier sous l'influence des envahisseurs. Le costume romain commençait à disparaître, et les ecclésiastiques eux-mêmes ne craignaient pas jusque sous les yeux du Pape de se vêtir à la manière nouvelle. La langue de Rome, elle aussi, semblait trop vieillie, et l'idiome des conquérants s'introduisait dans le commerce ordinaire et la vie du peuple soumis. Le très-prudent saint Grégoire, comme l'appelle son historien Jean Diacre, pensa qu'il devait éloigner de sa personne et de sa maison les séculiers trop portés à la nouveauté et sur lesquels, sans doute, son influence n'aurait pu avoir une action aussi salutaire; il s'entoura de ceux qu'il put croire les plus prudents parmi les clercs pour en faire ses conseillers et ses familiers. Son intérieur, ainsi disposé, il voulut que l'étude fût la base de l'ordre et de la régularité. Par ce moyen, nous dit l'auteur que nous venons de citer, aucun de ceux qui approchaient le Pontife n'osa se permettre ni dans son langage ni dans son vêtement quoique ce fût qui rappelât la présence des barbares; on n'entendait dans ce palais vraiment romain que la latinité des Romains de pure race, et le vêtement n'était autre que la toge des sénateurs de la Rome antique [1].

Ce n'était assurément pas une innovation que saint Grégoire voulait introduire dans le clergé; il est facile de voir que les prescriptions du Pontife ne tendaient qu'à conserver des usages qui, sans cette prudente sollicitude, n'auraient

[1] Nullus Pontifici famulantium, a minimo usque ad maximum barbarum quodlibet in sermone vel habitu præferebat, sed *togatæ*, Quiritum more, seu trabeata Latinitas suum Latium in ipso latiali palatio singulariter obtinebat. JOANNES DIAC. in *S. Gregorii Mag. Vit.*, lib. II, 13.

pas manqué de s'affaiblir pour disparaître plus tôt qu'ils ne l'ont fait réellement. Mais si, en s'opposant à l'introduction d'un costume étranger, il soutenait la majesté de l'habit romain, quel pouvait être ce vêtement sinon celui qui désignait le peuple par son vrai nom, *gens togata*, la toge, ornement du sénateur comme du dernier des hommes libres.

La toge était donc en honneur dans le palais de saint Grégoire; le plus humble de ses familiers la portait comme le Pontife lui-même, et il est impossible de croire, d'après les paroles de Jean Diacre, qu'un autre costume eût pu être toléré. Aussi nous sommes obligés de reconnaître ce vêtement dans les peintures que l'époque de saint Grégoire nous a conservées et que les historiens nous ont décrites. Jean Diacre n'hésite pas à croire que le saint Pape s'était fait représenter lui-même dans son monastère de prédilection, pour que les moines vissent toujours dans son image une incitation à la régularité, à la vertu [1]. Or, la toge dont le saint Pontife est revêtu est bien cette robe fermée et tombant des épaules jusqu'aux pieds, ne présentant qu'une ouverture, à son sommet, laquelle, il est vrai, n'a plus la dimension qu'elle avait autrefois, parce que le vêtement se relevera désormais par le bord inférieur, mais continue cependant de maintenir à la toge son caractère principal en lui conservant à la fois son ampleur et sa majesté. Dans le portrait que nous admirons, le bras gauche, en se repliant pour soutenir le livre des saints Évangiles, élève un peu le devant de la robe, de manière à nous faire comprendre

[1] Ex quo manifeste declaratur, quia Gregorius, dum adviveret, suam similitudinem depingi salubriter voluit, in qua posset a suis monachis, non pro elationis gloria, sed pro cognitæ districtionis cautela, frequentius intuei[illegible] *Ibid.*, 48.

qu'elle n'a rien d'étroit ni de mesquin ; la main gauche, qui s'est dégagée en relevant la toge par le bas, apparaît bénissant et, en rejetant sur l'avant-bras toute cette partie du vêtement, lui fait produire ce que les Romains appelleraient encore un *sinus* de la forme la plus ondoyante et la plus gracieuse.

Mais cette toge c'est la chasuble, la *planeta* d'autrefois, la véritable robe sacerdotale, qui enveloppait tout le corps comme symbole de la charité, et qui, suivant son étymologie, ressemblait à une petite maison (*casula*), dans laquelle les vertus du prêtre devaient se trouver à l'aise et se développer librement.

Si donc on était encore porté à voir dans le portrait de saint Grégoire autre chose que la toge romaine, nous pourrions citer de nouveau les paroles de Jean Diacre : *Nullus... barbarum quodlibet in habitu præferebat ; sed togata, Quiritum more, Latinitas suum Latium..... obtinebat.* Il faudrait dire alors que le costume des véritables Romains (*Quiritum*) n'était pas la toge, et que le caractère distinctif du Romain par excellence, de celui qui appelait toutes les autres nations barbares, n'était pas sa langue et son vêtement, *sermo latinus*, *gens togata*, ou suivant l'expression de l'historien de saint Grégoire, *Latinitas*, qui dans sa compréhension veut dire le peuple romain et tout ce qui le caractérise particulièrement.

Saint Grégoire, au VIe siècle, porte un vêtement que son historien appelle la toge ; Sulpice-Sévère n'a pas d'autre nom pour désigner le costume de saint Martin. Nous n'avons pas à faire connaître les rapports qui unirent le thaumaturge des Gaules à l'auteur de l'*Histoire ecclésiastique*. Au moment même de la mort de celui qu'il appelait son maître, Sulpice-Sévère vit en songe le saint Évêque ; dans sa lettre à Au-

relius Diacre [1], il rend compte de sa vision et en fait connaître les particularités. Il décrit surtout avec une certaine complaisance le costume de saint Martin, le feu de son visage, l'éclat de ses yeux et sa chevelure qui paraissait brillante comme la pourpre, *crine purpureo*. Mais le vêtement qu'il portait, c'est la toge, *prætextum*, *toga candida*. Il est vrai que le narrateur ne veut pas relever l'étrangeté de ce costume, il veut seulement faire connaître que cette toge était éclatante de blancheur, comme le visage paraissait *igneus*, les yeux *stillantes*, la chevelure *purpureus*. C'est que l'ami auquel il adressait cette lettre savait aussi bien ce qu'il fallait entendre par *toga*, qu'il n'ignorait pas ce que signifiaient les mots *vultus*, *oculi*, *crinis*. Son attention n'étant appelée que sur les qualificatifs accompagnant ces mots, il résulte qu'ils étaient tous du langage le plus commun et que la toge était dans les usages du temps comme le visage, les yeux et la chevelure, ont toujours été parties intégrantes du portrait de l'homme.

Mais que devons-nous conclure du récit de Sulpice-Sévère, sinon que saint Martin portait ordinairement la toge; que, ce vêtement, il le revêtait dans la vie ordinaire, qu'il n'était à cette époque que la toge romaine avec quelques modifications peut-être, mais au moins avec tous les caractères essentiels qui distinguaient l'habit romain que l'on portait encore dans les Gaules malgré les changements introduits par les invasions. Ce mot dans la lettre à Aurélius n'est point une image, une figure, c'est l'expression qui désigne un fait pour lequel le langage d'alors n'avait point d'autre nom. Donc, *toga* signifie bien la toge purement et simplement; et si saint Martin revêtait ce costume, c'est qu'il était en usage

[1] *Epistol.*, II, ad Aurelium Diaconum

à son époque, au moins pour les clercs qui, le portant dans la vie ordinaire, devaient à plus forte raison l'avoir conservé pour le service des autels.

Il nous semble qu'il serait superflu d'invoquer un plus grand nombre de témoignages, et que ce que nous avons dit jusqu'à présent suffit pour démontrer que, primitivement et jusqu'au Ve siècle, le vêtement porté par les païens et par les disciples de Jésus-Christ, n'était autre que la toge ; que tous les chrétiens s'en servaient dans la vie ordinaire, et que, parmi eux, les clercs aussi bien que les fidèles la portaient jusque dans l'exercice de leurs fonctions sacrées. Mais, si ce point nous paraît fixé par les monuments et par l'histoire, nous demanderons à quel autre vêtement nous pouvons rapporter l'origine de la chasuble ecclésiastique, avec quelle autre robe pourrait-on lui trouver une analogie plus frappante, si nous considérons surtout les formes majestueuses de la chasuble antique et les circonstances solennelles dans lesquelles il en était fait usage. La grandeur des cérémonies saintes imposait la noblesse et la dignité qui devaient accompagner la personne du pontife, et nous ne comprendrions pas que si plus tard le prêtre catholique crut devoir ajouter à son caractère sacré la majesté de son costume, ce ne fût une amélioration dont l'histoire n'aurait pas gardé le souvenir? Si rien donc ne nous fait connaître l'introduction d'un nouveau vêtement pour l'action du sacrifice, c'est que celui que l'Église accepta et auquel elle donna une signification si élevée, en même temps qu'elle le bénit d'une manière toute spéciale, était ce vêtement traditionnel, autrefois symbole de la liberté romaine, mais plus tard et toujours signe sacré de la liberté des enfants de Dieu. Si donc le vêtement du prêtre dans les Catacombes fut la toge romaine, cette toge dans des jours plus heureux devint la chasuble sacer-

dotale, emblème de la charité, symbole de toutes les vertus.

Nous n'ignorons pas que la thèse que nous cherchons à établir, quelque graves que soient les autorités sur lesquelles elle s'appuie, a cependant rencontré de savantes difficultés dans les tentatives qui ont été faites pour trouver l'origine de la chasuble dans la pénule qui se portait autrefois chez les Romains et que les Grecs leur avaient fait connaître. Il est impossible de nier que l'idée qui a présidé à la naissance de ce système, ne soit la volonté bien arrêtée de trouver dans la pénule que saint Paul avait laissée à Troade, le vêtement dont il se servait pour la célébration des saints Mystères. Aussi l'importance de cette opinion et la science des hommes qui l'ont soutenue nous font-elles un devoir de lui opposer des raisons tirées de la nature même de ce vêtement et de l'usage auquel il était destiné et qui le rendait non-seulement impropre, mais peu convenable pour une si noble fin.

Disons d'abord que la pénule de saint Paul a donné lieu à des interprétations tellement opposées les unes aux autres, qu'il est impossible de baser sur ce texte des Épîtres une opinion incontestable, et qu'il sera toujours vrai que, quand même cette pénule serait un vêtement, elle ne pouvait être la robe sacerdotale nécessaire à la célébration du sacrifice. D'ailleurs, remarquons que le texte de l'épître à Timothée porte φελόνην, tandis que les historiens grecs, quand ils ont voulu désigner un manteau, robe ou chasuble, ont dit φελόνιον. Nous ne prétendons pas soulever une discussion grammaticale sur l'analogie qui existe entre les deux expressions ou sur les différences qui les séparent, nous voulons dire seulement qu'ils servent à nous faire comprendre comment des hommes vraiment érudits ont pu ne pas s'accorder ni sur la valeur de ces mots ni sur le véritable objet qu'ils désignaient. Il nous semble beaucoup plus sage de donner à nos observa-

tions une apparence plus modeste, et, en acceptant la pénule pour le vêtement historique, de faire voir le peu de rapport qu'il a dû avoir avec les usages et les cérémonies de la religion.

Qu'était-ce que la pénule chez les Romains? C'était avant tout un vêtement grossier et destiné non-seulement aux usages les plus vulgaires, mais exclusivement employé dans les circonstances dans lesquelles l'habit ordinaire eût perdu de sa considération et de sa valeur.

L'origine de la pénule que Tertullien nous fait connaître, nous dit assez quelle fut dans tous les temps sa destination spéciale. Les Lacédémoniens, si amateurs des plaisirs du théâtre, l'inventèrent pour se procurer l'avantage d'assister aux représentations de la scène pendant les mauvais jours de l'année et malgré le froid des hivers [1]. Ce fut donc, dans le principe, un vêtement destiné à garantir de la pluie et de la rigueur du froid. Or, s'il est un fait démontré par tous les documents historiques, c'est que cette destination de la pénule n'a jamais cessé d'être ce qu'elle fut d'abord; les Romains s'en servirent dans le même but, et ne lui accordèrent jamais l'honneur de devenir un vêtement convenable.

Du temps de Cicéron, on se servait de la pénule, et il nous dit l'usage qui en était fait. Dans son discours *pro Milone*, il nous fait voir son client sortant du sénat où il avait siégé avec sa toge; mais, rentré chez lui et se disposant à partir pour la campagne, il change de chaussure et de vêtement [2], c'est-à-dire qu'il laisse sa toge pour revêtir la pénule, car, au moment où il est attaqué, l'orateur nous le représente sur son char, *penulatus*, *cum penula irretitus*. La pénule était donc un vêtement commun, qui n'était point de

[1] TERTULLIEN, *Apologet.*, VI.

[2] Calceos et vestimenta mutavit. *Pro Milone*, 28. Ed. ad Us. Delph

mise au sénat, qui pouvait se porter dans un voyage de la ville à la campagne, mais que la société n'eût pas toléré, même dans les rues de Rome, si l'inclémence de la saison n'en eut justifié l'usage.

Dans sa harangue *pro Sextio*, Cicéron nous dit que Numerius prend une pénule de muletier *penulam mulionicam* [1], et qu'avec ce vêtement il osa se présenter devant les comices assemblés. Pour ce fait, l'orateur qui veut jeter sur son adversaire la plaisanterie qu'il maniait avec tant d'adresse, l'appelle *rusticulus*, paysan de la plus grosse espèce, homme sans considération, comme l'habit dont il s'était revêtu.

Est-il étonnant que Tertullien en nous parlant de la pénule l'appelle *odium penulæ*, comme s'il eût dit : cette horreur de pénule ! C'est qu'en effet ce vêtement, eu égard à sa destination, était toujours fait d'étoffe grossière, quelquefois de cuir, ou de toute autre matière qui pût mettre à l'abri du froid et de la pluie. C'est pour cette raison encore que Tertullien dit [2] : *gravissimas penulas*, cette pénule pesante et difficile à porter. N'est-ce pas aussi la même idée qu'Horace a voulu exprimer dans son épître à son ami Bullatius par ce vers :

Penula solstitio, campestre nivalibus auris [3].

En effet, il eût été aussi extravagant de porter une pénule sous les feux du solstice d'été que de se vêtir pendant les rigueurs de l'hiver du léger vêtement appelé *campestre*.

Il faut croire, du reste, que la mode fut bien sévère à l'égard de ce vêtement, car jamais elle ne lui accorda le moindre honneur et ne lui permit la moindre distinction. Au IVe siècle,

[1] Pro P. Sextio, 82.
[2] Pro Corona, 1.
[3] Horace. *I Epist*, 11.

l'historien Lampridius nous dit qu'il était exclusivement réservé pour garantir de la pluie et du froid [1]. Nous savons encore que, malgré les tentatives qui avaient été faites pour conserver la pénule dans les rues de Rome, on avait cessé de la porter dans la ville vers le temps de Vespasien et de ses enfants [2]. Il fallut cependant la démence d'un Caligula pour chercher à relever cet habit que rien ne pouvait faire admettre. Il crut qu'il pourrait se revêtir de la pénule en la couvrant de pierres précieuses et la faisant confectionner avec des étoffes brodées. Mais ce costume, nous dit Suétone, n'était ni national ni admis dans la vie civile [3]. Aussi, jamais on ne voit la pénule figurer parmi les présents qu'un véritable Romain enverra à celui qu'il veut honorer. Nous voyons Scipion envoyer à Masinissa des *togas pictas* et *tunicas palmatas* [4], mais la pénule n'y figure pas, parce que ce vêtement n'était pas un de ceux que l'on pût offrir.

Il est évident que la pénule loin d'être un vêtement d'honneur était au contraire l'habit le moins considéré et le plus éloigné des usages de la société romaine. Il pouvait être porté par le campagnard dans l'exercice de ses travaux, par le citoyen de Rome se rendant à sa maison des champs; peut-être pouvait-il quelquefois servir à couvrir la nudité du pauvre qui mendiait dans les rues de Rome, mais nous voyons qu'il ne put jamais acquérir le droit de cité et se faire accepter dans la société la plus ordinaire. Les Romains attachaient même à ce vêtement une telle idée d'infériorité que, s'ils éprouvaient quelquefois la dévotion d'adresser à

[1] Cité par Rhenanus, in not. ad lib. *de Corona milit.*

[2] Nieupoort, liv. vi.

[3] Vestitu neque patrio neque civili usus est..... sæpe depictas gemmatasque indutus pœnulas..... processit. Sueton. in *Calig.*, lii.

[4] Tite-Live, *Histor.*, l. 30.

leurs dieux une prière au moment où ils se trouvaient couverts de la pénule, ils se croyaient obligés de déposer ce fardeau pour se présenter honorablement en présence de leurs idoles [1].

Ces données, puisées aux sources les plus sûres, nous portent légitimement à croire que jamais la pénule n'a pu être d'un usage ordinaire, même pour une classe particulière de citoyens. Lors donc que dans le *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* nous lisons à l'article *Chasuble* que ce vêtement avait été primitivement la pénule, non la pénule vulgaire, mais cette *penula* plus ample, plus noble qui s'introduisit parmi les personnes d'une condition élevée, nous avons lieu d'être surpris de cette affirmation, après le témoignage de Tertullien et de Suétone, celui de Lampridius qui vivait au IVe siècle, qui tous nous parlent de la pénule comme d'un vêtement que les mœurs nationales n'avaient pu transformer et qui était demeuré dans son infériorité primitive vis-à-vis des autres parties du costume romain.

Nous avouons facilement que, quant à la forme qui était donnée à la pénule, elle pouvait avoir une grande analogie avec la toge et plus encore avec la chasuble lorsque la toge eut cessé d'être portée dans la vie ordinaire. Nous croyons bien que ce devait être une sorte de surtout enveloppant tout le corps. C'était, par conséquent, un manteau fermé de toutes parts ou une robe sans manches, présentant à son sommet une ouverture suffisante pour y passer la tête, mais de manière à ce que le vêtement s'adaptât le plus rigoureusement possible au cou de la personne qui le portait. La pénule devait également être moins ample que la toge, elle devait

[1] TERTULLIEN, *de Oratione*, XII.

aussi être courte de manière à ne point s'opposer à une marche fatigante et même rapide. Mais il y a loin de là à prétendre qu'elle fut le type et l'origine de la chasuble. Le vêtement sacerdotal désigné sous ce nom, au VIe siècle et dans la suite, ne fut autre que celui qui était primitivement porté dans l'action sainte du sacrifice de la messe, et celui qui servait alors ne se distinguait pas de celui qui était en usage dans la vie commune; or, si ce dernier ne pouvait être la pénule, il s'ensuit rigoureusement que dès l'origine la pénule ne put être le costume du prêtre à l'autel et ne put devenir plus tard la chasuble sacerdotale. Ces conclusions qui nous paraissent rigoureuses s'appuient avec solidité sur les témoignages que nous avons donnés et qui nous font voir avec quel esprit de système le peuple romain avait toujours paru exclure la pénule de son costume et de ses habitudes.

L'abbé L. TAPIN.

BATTANT DU BOURDON

A SAINT-SERVAIS DE MAESTRICHT.

En gravissant l'étroit escalier en spirale pratiqué dans la tour du Narthex, à Saint-Servais de Maëstricht, on arrive à un point élevé où l'on est dédommagé de sa fatigue. L'archéologue peut contempler de près la partie la plus intéressante de l'édifice. C'est là qu'il pourra voir le majestueux bourdon, pesant 9,000 kilogrammes, suspendu dans une véritable forêt de poutres de chêne. Il date du XVIe siècle. Si vous poussez le battant d'un main vigoureuse, il ira éveiller un son ample et harmonieux que ne produisent pas la plupart de nos cloches modernes. La forme du battant diffère assez de celle qui est ordinaire en Belgique et dans les Pays-Bas, pour que nous en donnions ici le dessin.

A. SCHAEPKENS.

BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ POUR LA RECHERCHE ET LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES DANS LE GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG, *constituée sous le patronage de S. M. le roi Grand-Duc. Tome* XXI, *in-4°, vol. de 286 pages.*

L'attention de l'Europe est attirée sur ce petit pays si favorisé qui vivait paisiblement, se gouvernant lui-même, sous la direction sage et douce d'un prince hollandais. Il est possible, probable même, que ce duché qui avait une existence historique indépendante, va disparaître sous l'application de la théorie des grandes nationalités. Si les prévisions politiques qui ont cours en ce moment se réalisent, le Grand-Duché sera appelé dans l'avenir à participer à des gloires étrangères, mais il ne verra s'accroître ni son bonheur ni ses libertés. Quoi qu'il en soit, il est intéressant d'examiner les remarquables travaux qui sont poursuivis depuis vingt-et-un ans dans ce pays, et qui ont pour sujet son histoire nationale. Le volume que nous avons sous les yeux renferme un rapport du conservateur-secrétaire, M. le Dr A. Namur, sur les travaux de la Société archéologique pendant l'année 1865-1866. « Comment ne serions-nous pas émus jusqu'au fond de nos cœurs, dit-il, en lisant la relation des massacres auxquels se livrent depuis trop longtemps des nations alliées par le sang et par des traités !

« Comment ne frissonnerions-nous pas d'un sentiment d'horreur en voyant vers la fin du XIXe siècle, de ce siècle du progrès de l'humanité, ruisseler sur le champ d'une commune patrie le sang de tant de milliers d'innocentes victimes, sans que cette effusion de sang ne fasse germer peut-être ni ne fomente le véritable bonheur des peuples, seul objet digne de la haute sollicitude des souverains et des gouvernements !

« Tandis que la science lit dans les cieux et calcule le mouve-

ment des mondes innombrables qui font leur rotation bien au delà de notre faible horizon; tandis que les forces jusque-là presque occultes de la nature sont étudiées au profit des sciences et des arts; tandis que la moralité, la culture de l'esprit et la civilisation en genéral sont en voie de progrès, nous avons le malheur d'être témoins de véritables catastrophes, qui nous reportent dans nos pensées au delà des époques barbares du moyen âge. Mais, malgré toutes les fureurs de Mars et de Bellone, nous pouvons nous flatter de n'avoir pas tout à fait abandonné les sujets de nos études sérieuses.

« C'est que, d'une part, au milieu des tempêtes qui grondent autour de nous, nous avons trouvé quelque douceur à nous reposer parfois dans une atmosphère plus calme: et que, de l'autre, nous avons toujours cru que la recherche de la vérité est bonne en tout temps et que dans l'étude et la conservation de ce qui nous reste du passé, il y a encore quelque chose dont peuvent profiter le présent et l'avenir. »

M. Namur donne les renseignements suivants sur la restauration de l'église abbatiale de Saint-Willebrord à Echternach:

« Pour vous tenir au courant des progrès de cette importante restauration, je n'ai qu'à produire un extrait du rapport qu'a bien voulu nous faire M. Aug. Mullendorff, notre honorable collègue à l'Athénée. Il est à même d'en parler en connaissance de cause, puisqu'il a pendant quelques années prêté son actif concours à l'œuvre.

« On a réussi l'année dernière, dit M. Mullendorff, à mener à « bonne fin, encore avant l'approche de la rude saison, la recon- « struction et la restauration des voûtes écroulées de la nef princi- « pale, des nefs latérales et des chapelles attenantes. Pendant tout « l'hiver, l'association de Saint-Willebrord a été occupée à se pro- « curer et à faire tailler des pierres de dallage pour une surface « de 1,000 mètres carrés environ. Ce dallage est presque entière- « ment achevé en ce moment. Le vieux blocage, noirci par la « fumée et dégradé par les intempéries, a été enlevé, les parties « endommagées ont été entièrement réparées, de sorte qu'aujour- « d'hui on n'y découvre plus de traces du triste état dans lequel « se trouvait cet édifice il y a quelques années.

« Pour les verrières on a choisi les vitres unicolores, qu'on « emploie en Angleterre pour la décoration des monuments pu- « blics, et qui produisent un effet monumental en parfait rapport « avec le style élevé de la basilique.

« On s'occupe en ce moment de la reconstruction du jubé dans « un style convenable. La restauration de l'intérieur touche donc « à sa fin, et dans un délai très-rapproché l'église pourra être « rendue au culte. Il ne restera plus qu'à reconstruire le portail « avec l'une des tours attenantes et à achever les tours du chœur.» Telles sont les paroles mêmes de M. Mullendorff.

« Quoique jusqu'à présent, grâce à l'activité de l'association de Saint-Willebrord à Echternach et à Luxembourg, grâce aux sentiments généreux qui animent nos compatriotes en faveur de cette basilique remarquable, les ressources n'aient pas manqué pour continuer sans interruption ce travail d'importante restauration, on n'a négligé aucune occasion d'y attirer l'attention de la chrétienté pour faire d'autant mieux avancer l'œuvre. Mgr Adames, vicaire apostolique du Grand-Duché, qui a fait de la basilique de Saint-Willebrord un objet de haute sollicitude, a profité d'un voyage dans les Pays-Bas pour la recommander à la bienveillance de plusieurs hauts prélats, ses honorables collègues.

« Nous-mêmes nous avons, dans un but semblable, fait une notice historique sur ce monument, dans l'intention de le faire connaître au Congrès international, dont l'ouverture est fixée au 12 août prochain dans la ville d'Anvers. Cette ville conserve elle-même des souvenirs précieux de notre saint Apôtre. Puissent toutes ces démarches réunies aux louables efforts de l'association de Saint-Willebrord, contribuer au succès complet de la belle et patriotique entreprise ! »

M. Namur résume en ces termes les travaux que renferme le tome XXI, que nous avons sous les yeux, des intéressantes et instructives Annales de la Société archéologique du Luxembourg :

« Outre le travail diplomatique de M. Wurth-Paquet, vous lisez dans ce volume : 1° la généalogie des seigneurs de Larochette, fruit de patientes et longues recherches par M. le docteur Neyen. Le savant auteur a réussi à rattacher les Van der Fels de la province de Gueldre à la maison du même nom du pays de Luxembourg ;

2° une notice de M. le professeur Engling sur la paroisse de Nomera, faite d'après ses propres études et recherches et les matériaux recueillis par M. Haas, curé de cette localité; ce travail est surtout important sous le rapport de l'administration ecclésiatique et l'origine des paroisses dans le Grand-Duché; vous y trouverez mentionné un antique autel qui est digne de fixer votre attention; 3° la continuation des intéressants travaux de M. Em. Servais, vice-président de la Cour supérieure de justice à Luxembourg, sur les institutions de Rome; 4° une notice sur Wormeldange par M. Wurth-Paquet; les nombreuses sources que le savant auteur est parvenu à réunir, lui ont permis de remonter aux temps les plus reculés de l'histoire de cette localité; 5° la description d'une ancienne cloche du XVe siècle rencontrée à Rambrouch et décrite par M. Arendt, architecte de l'Etat à Luxembourg.

« La description de nos anciennes cloches, dont le zélé collaborateur nous a fait connaître plusieurs exemples, ne manquera pas de présenter de l'intérêt. »

Nous nous associons aux éloges que fait M. Namur des travaux de la Société pendant 1865; les études d'antiquités romaines de M. Servais méritent une attention spéciale; l'honorable écrivain se place à un point de vue très-juste pour juger les lois agraires à Rome jusqu'au temps des Gracques. « Nous abordons, dit-il, l'étude des lois agraires à Rome avec la résolution de nous mettre en garde contre les préventions sous l'impression desquelles on a, nous semble-t-il, bien des fois écrit sur la matière. Il y a une excellente raison pour parler de ces lois avec une entière impartialité: c'est qu'elles tendaient à faire partager des terres qui étaient presque toujours le produit d'une spoliation inique, à laquelle elles donnaient pour ainsi dire la dernière sanction; ce ne sont que les peuples que cette spoliation a ruinés, qui pourraient inspirer de l'intérêt à l'occasion de ces grandes curées, convoitées et renouvelées périodiquement, auxquelles servaient leurs biens. Nous ne voyons nul motif pour nous laisser entraîner par nos sympathies vers les plébéiens plutôt que vers les patriciens, puisque nous rencontrons, chez les uns aussi bien que chez les autres, la prétention de vivre des dépouilles d'autrui et une cupidité à laquelle rien ne pouvait suffire. D'ailleurs, l'examen le

moins attentif de leurs démêlés montre que les premiers ne revendiquaient pas toujours des droits injustement méconnus, et que les derniers ne résistaient pas toujours pour défendre d'odieuses usurpations.

« Nous aurons à émettre parfois des opinions qui ne sont pas universellement reçues; nous ne le ferons qu'en nous attachant fidèlement aux données que nous fournissent les écrivains anciens. Si nous n'avons pas la prétention de réussir à faire partager toutes nos convictions, nous espérons au moins que nous convaincrons ceux qui voudront nous lire, d'une chose : c'est que les distributions de terres ont été funestes à Rome, et que c'est une erreur de croire qu'elles pouvaient servir à améliorer le sort des citoyens des classes inférieures. »

Citons encore le passage suivant du rapport de M. Namur :

« L'imposante fête que nous avons célébrée à Luxembourg, au mois de juin dernier, à l'occasion du jubilé bi-séculaire du choix de Notre-Dame de Luxembourg comme patronne de la ville et du pays, a fait donner le jour à plusieurs publications qui sont venues enrichir la bibliographie luxembourgeoise.

« Celle qui, sous le point de vue historique, est la plus digne de notre attention, c'est l'histoire de Notre-Dame de Luxembourg, honorée sous le titre de Consolatrice des Affligés, par L. Kuntgen, de la Compagnie de Jésus.

« Cet ouvrage a pour nous un double intérêt. Le sujet est purement national et l'auteur est un de nos honorables compatriotes.

« Dans un style élégant et agréable, l'auteur nous retrace l'histoire de Notre-Dame de Luxembourg depuis son origine. Il procède avec une critique sévère, et n'avance aucun fait sans le baser sur une source certaine, qu'il ne manque pas de citer. Il a pour but de rechercher la vérité et de répandre au loin la gloire et le culte de Notre-Dame de Luxembourg, depuis 200 ans la vénérable patronne de la ville et du pays.

« Ce n'est pas sans un sentiment de douleur et de vifs regrets que je vous cite finalement l'histoire de l'ancienne abbaye de Clairefontaine près d'Arlon, précédée d'un essai historique sur l'ancien château de Bardenbourg, par J.-Bapt. Reichling, curé de Shieren.

« Je cite cet ouvrage très-intéressant avec un sentiment de douleur, puisque le vénérable auteur est mort victime de son dévoûment à l'occasion de ce fléau destructeur qui, au mois d'avril, a si cruellement décimé la population de Dickirch. La onzième feuille de l'ouvrage était sous presse, quand la Providence a rappelé l'auteur de ce monde, sans doute pour orner sa tête de la couronne si bien méritée ici-bas.

« En composant cet ouvrage, l'abbé Reichling avait pour but de contribuer de son mieux et d'après des sources authentiques, à l'éclaircissement d'un point important de notre histoire ecclésiastique et de satisfaire le besoin impérieux de son cœur, de venger la mémoire d'un monastère pour lequel sa bonne mère avait conservé une profonde vénération et dans lequel elle avait passé quelques années bien heureuses de sa vie.

« Le produit net de cette publication doit servir, selon le vœu de l'auteur, à restaurer la seule chapelle de Clairefontaine qui a résisté aux efforts du vandalisme. Le vœu le plus ardent de M. Reichling était de voir de nombreux pèlerins, renouant la chaîne interrompue des traditions, venir de nouveau honorer en ces lieux la Reine du ciel et de la terre, et puiser dans les eaux de Clairefontaine la santé du corps, en même temps qu'ils abreuveraient leurs âmes à la source des grâces divines.

« Pour rendre hommage à la mémoire de ce digne prêtre, je me suis prêté avec empressement à l'étude de cette existence trop tôt brisée et à rechercher les éléments d'une biographie qui dût nous retracer l'image d'un prêtre selon le cœur de Dieu, dans toute l'acception du mot.

« Ma tâche a été facile ; depuis au delà de cinq ans, j'ai eu l'avantage d'avoir des relations intimes avec cet homme respectable ; ses nombreux amis, ses supérieurs de Belgique, de France, de Lexembourg, se sont empressés à me donner des renseignements très-précieux, et je n'ai eu qu'à me constituer l'organe de leurs sentiments et de leurs souvenirs. »

DE L'ASCIA, *par M. l'abbé* AUBER. *Poitiers, in-8°.*

Notre collaborateur, M. l'abbé Auber, chanoine de l'église de Poitiers, vient de publier une intéressante étude sur l'*Ascia*. On sait

que les érudits sont fort partagés sur la signification de cet instrument, semblable à un sarcloir, qu'on trouve représenté sur beaucoup de monuments funéraires. Le champ des hypothèses est d'autant plus vaste qu'il n'y a pas un seul auteur de l'antiquité qui nous donne quelque renseignement à ce sujet. M. l'abbé Auber nie qu'on ait jamais rencontré l'*Ascia* sur des tombeaux chrétiens; il pense que ce type décoratif se rapporte à une époque où l'incinération du corps était en usage. De Caylus avait considéré cet instrument comme un véritable sarcloir à l'aide duquel on extirpait les ronces du terrain où on voulait ériger un tombeau; cette opération pouvait être accompagnée d'invocations et de rites qui donnaient une sorte de caractère sacré à cet instrument : c'est pour cette raison qu'on l'aurait enterré avec le mort et qu'on l'aurait reproduit sur la pierre funéraire. M. Auber incline vers cette opinion et il la fortifie par l'examen de diverses épitaphes, qui lui font penser que l'*Ascia* inscrite sur la pierre sépulcrale est la marque d'une espèce de concession à perpétuité et l'engagement pris par une famille ou un ami de cultiver les abords du tombeau.

J. Corblet.

QUELQUES ÉCLAIRCISSEMENTS HISTORIQUES ET GÉNÉALOGIQUES SUR MICHEL DE L'HOSPITAL ET SA FAMILLE, *par* P. D. L. *Clermont-Ferrand, in-8° de* 155 *pages.*

M. de La Faye, aumônier de l'hôpital de Rennes, arrière-petit-neveu de l'Hospital, a eu pour but dans cette brochure de rectifier plusieurs points de la biographie de l'illustre chancelier, d'éclaircir l'origine de sa famille et de répondre à diverses accusations qui n'avaient pas encore été relevées. Il s'attache à démontrer qu'il est probable que Michel de l'Hospital naquit au château de la Roche, situé dans les environs d'Aigueperse; que son aïeul n'était pas juif; qu'il était de noble extraction; que son rôle politique n'a pas toujours été sainement apprécié; que sa foi religieuse ne doit pas être suspectée; qu'il avait un modeste patrimoine qui n'était que légèrement augmenté à sa mort, bien qu'il ait eu pendant quatorze ans le maniement des finances et du sceau.

M. Taillandier publiait récemment de *Nouvelles recherches historiques sur la vie et les ouvrages du chancelier de l'Hospital ;* M. Dupré-Lasale prépare sa biographie complète. Cette grande figure historique, dont M. de La Faye a vigoureusement dessiné quelques traits, exercera encore longtemps la sagacité des historiens.

J. C.

Voici un livre qui est encore à paraître, mais dès à présent son auteur déclare que ce « sera, sans contredit, l'œuvre littéraire la plus considérable du XIXe siècle, le plus utile et le plus glorieux monument élevé à la foi et au génie, pour protéger les avant-postes de l'Église et de la société; car, ajoute-t-il, nous y avons suspendu les armes et les boucliers des forts de la science, des héros de la foi et de la raison, que feront briller les rayons du divin soleil de l'Évangile. Et c'est ainsi que cette œuvre colossale, dont le besoin se faisait vivement sentir, sera pour le clergé, la noblesse, l'aristocratie, pour tous les généreux soldats du Christ et de l'Église, de la religion et de la patrie, ce qu'était à Athènes ce fameux portique du temple de Minerve au fronton duquel étincelaient suspendus les armes et les boucliers dont les guerriers de la Grèce avaient fait les trophées de leurs victoires. » Ce monument sans égal dans le passé, ce livre qui doit remplacer tous les autres, et qui devient par là même indispensable à tout le monde, c'est le *Grand Dictionnaire universel du clergé et des savants*. Il contiendra vingt fois plus de matière que toutes les encyclopédies, « puisque la *première feuille renferme* 900 *articles de plus.* » Et pour tout dire, « il renfermera la matière de plus de 20,000 volumes in-8 ordinaires. » *Sat prata biberunt.*

(*Revue des Sciences ecclésiastiques.*)

CHRONIQUE

— Un travail intéressant se poursuit en ce moment avec activité dans la cour principale de l'École des Beaux-Arts. C'est la restauration du portail qui formait l'ornement principal de la cour intérieure du château d'Anet, construit, comme on le sait, pour Diane de Poitiers, par Philibert Delorme. Ce curieux morceau architectural est à trois ordres (dorique, ionique et corinthien) superposés, et dont les intervalles sont décorés de niches, de statues et de bas-reliefs d'un effet charmant.

Dans la même cour de l'École des Beaux-Arts, on s'occupe également de restaurer les sculptures remarquables placées, sur le côté gauche, dans une série de fausses baies, et qui proviennent de l'ancien hôtel de la Trémouille. Cet hôtel, démoli en 1842, était situé dans la rue des Bourdonnais; le style de l'édifice était celui de la fin du XVe siècle.

—On lit dans le *Leipziger Abendpost* (Courrier du soir de Leipzig), que les juifs de Crimée appartiennent pour la plupart à la secte des Karaïtes, qui rejettent le Talmud et ne reconnaissent que les livres de la Bible. Il y a quelques années, le gouvernement russe a chargé un des plus savants Karaïtes de Crimée, M. Firkowieth, de recueillir dans toute cette péninsule des inscriptions et des manuscrits, se rattachant à l'histoire ou à la religion de sa secte. Cet érudit a trouvé des épitaphes hébraïques remontant aux premières années qui suivirent la naissance de Jésus-Christ et des manuscrits de la Bible datant du Ve siècle de notre ère. Tous les trésors archéologiques qu'il a découverts appartiennent actuellement au musée asiatique de Saint-Pétersbourg.

— M. Buisine, de Lille, vient d'exécuter une remarquable chaire dans le style du XVIe siècle pour l'église Saint-Jean-Baptiste d'Arras. L'abat-voix est un hexagone régulier où sont sculptées les figures de David, de Moïse, d'Isaïe, de Jérémie, d'Ézéchiel et de Daniel, c'est-à-dire des anciens hérauts de la *Vérité*, que semble inspirer la statue de Notre-Seigneur, qui domine l'œuvre tout entière. Les trois panneaux de la cuve représentent trois scènes de la parabole du Semeur, séparées par les quatre Évangélistes.

Par une innovation qui nous paraît assez heureuse, parce qu'elle rompt la monotonie ordinaire des rampes et donne plus de largeur à l'ensemble, l'artiste a placé à mi-hauteur de l'escalier, et posant à terre, deux contre-forts, sur lesquels se tiennent deux archanges avec bannière : Gabriel, avec le lys, qui rappelle l'Annonciation, est à droite, du côté de la *Vérité*, reçue et produisant au centuple; Michel, avec le glaive flamboyant, est à gauche, là où la *Vérité*, étouffée par l'orgueil et les plaisirs, réclame un vengeur.

La cuve est portée par un rocher formant grotte, d'où sort saint Jean-Baptiste, le précurseur de la *Vérité*, et, en même temps, le patron de l'église à laquelle cette chaire est destinée. Ainsi qu'il convenait, c'est une des figures qui attirent le plus l'attention. Le saint est représenté dans son costume de pénitent : il lève la main pour indiquer le Christ qui domine, et semble dire, comme la légende dont il est accompagné : *Il faut qu'il croisse, et moi que je diminue.*

On voit que l'artiste a choisi pour thème de sa composition un ensemble de faits historiques et d'idées symboliques qui se rapportent très-heureusement à la destination de son œuvre.

— A l'occasion de deux peintures murales découvertes récemment à Groenlo et à Lockem, en Hollande, M. Van der Kellen tire les conclusions suivantes dans le Journal le *Nederlandsche spectator* :

« Il n'y a pas encore longtemps, dit l'honorable auteur, qu'une « découverte de peintures murales, dans notre pays, était consi- « dérée comme un objet d'étonnement. En général, on croyait, « aussi bien ici qu'à l'étranger, que l'humidité de notre climat « rendait la peinture, dans ou sur la chaux, superflue, sans but et

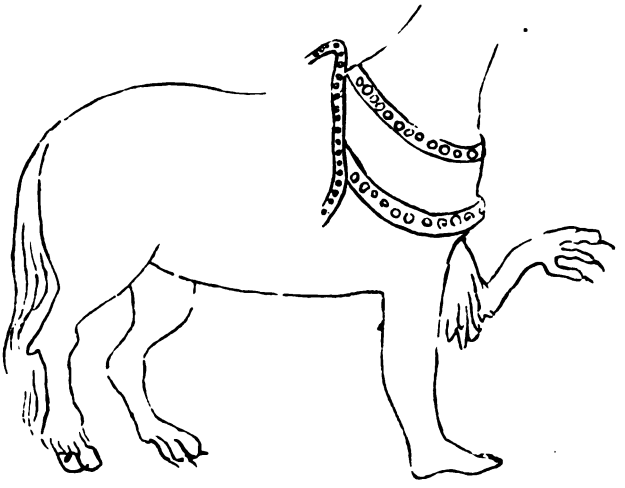
« incapable de résister au temps, ou que, dans le Moyen Age, les « arts n'étaient que peu ou point cultivés chez nous. De plus en « plus, cependant, on est obligé de revenir de cette croyance et « d'en adopter précisément une entièrement opposée. Et qui, « comme moi, faisant çà et là des recherches dans les églises, ren- « contrera un vieux sacristain communicatif, apprendra de lui, « lorsqu'il s'aperçoit que vous attachez de l'importance à son « église, qu'il se rappelle encore très-bien comment, par telle ou « telle circonstance, des couleurs apparurent sous le badigeon. « S'il m'était donc jamais accordé de mettre au jour une histoire « de l'art néerlandais, j'y écrirais avec une ferme conviction : Nos « ÉGLISES ONT TOUTES ÉTÉ PEINTES. »

— L'antique et modeste almanach a pris depuis plusieurs années des allures littéraires et scientifiques. Il vulgarise parfois, sous sa forme populaire, des connaissances que bien des gens n'iraient pas chercher ailleurs. Parmi les œuvres de ce genre, nous signalerons comme une des meilleures, l'*Almanach du Lyonnais*. C'est un recueil d'intéressants articles d'histoire, d'archéologie, de critique, signés par MM. Péricaud, Adrien Peladan, père et fils, Paul Saint-Olive, Morel de Violeine, F. de Saint-Andéol, de Paravey, etc. Chaque province devrait éditer une publication de ce genre et faire ainsi concurrence à ces almanachs malsains dont Paris innonde les départements à chaque renouvellement d'année.

J. CORBLET.

ARRAS. — Typographie Rousseau-Leroy.

Pl. 2.



LA MONTURE DE L'ÉGLISE

Miniature de la Bibliothèque impériale.

Pl. 1

TRIOMPHE DE LA LOI NOUVELLE

Saint Pierre et l'Église naissante traînés par les Évangélistes, après avoir jeté par terre les chapeaux de la vieille loi.
Miniature de la Bibliothèque impériale.

L'HISTOIRE DU TRAVAIL

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

PREMIER ARTICLE.

L'Exposition rétrospective des beaux-arts appliqués à l'industrie obtint en 1865 un éclatant et légitime succès : pendant six mois entiers, la foule nombreuse qui remplissait chaque jour les salles hautes du Palais des Champs-Élysées prouva une fois de plus que l'admiration pour les chefs-d'œuvre du passé est loin de s'éteindre en France. Cependant les collections parisiennes, hormis celles de l'État, avaient seules fourni le contingent de l'Exposition, et les produits d'origine étrangère y occupaient au moins autant de place que les nôtres. La vanité nationale n'entrait donc pour rien dans l'empressement des visiteurs; ils accouraient guidés par l'amour de la science, le sentiment du beau, du bon et de l'utile.

Un résultat aussi heureux ne demeura pas inaperçu ; la lumière s'était faite, et la Commission impériale chargée d'organiser l'Exposition universelle de 1867, s'emparant de l'élan donné, résolut d'en élargir encore le cercle d'action. Une

classe supplémentaire, dite *l'Histoire du travail*, fut appelée à figurer au Champ-de-Mars : l'histoire du travail, quel vaste et magnifique programme à réaliser! L'histoire du travail, c'est l'histoire complète de l'humanité depuis sa dispersion sur le globe jusqu'aux temps modernes; non une histoire abstraite, inaccessible aux illettrés, mais une histoire vivante et palpable, s'adressant à tous, intelligible pour tous, et rattachant par une chaîne non interrompue les engins rudimentaires de l'homme primitif aux machines compliquées qu'invente chaque jour le génie industriel du XIXe siècle.

Mais, pour conduire à bonne fin une semblable entreprise, pour l'amener à laisser après soi des traces fructueuses, il était indispensable de s'adresser à l'universalité du monde civilisé et d'assigner à l'industrie progressive des divers peuples un local particulier, distinct, bien que rapproché, des galeries où figurent les productions de leur industrie actuelle. La Commission impériale n'a eu garde de manquer à ce double devoir, et son appel compris par la France entière a aussi trouvé un puissant écho chez l'immense majorité des nations étrangères. Simples amateurs, musées, églises, princes, Souverains même, ont rivalisé d'ardeur pour envoyer à l'Exposition ce que leurs trésors ou leurs collections renfermaient de plus rare et de plus précieux. Grâce à une générosité internationale dont il n'a existé jusqu'ici aucun exemple et qui ne se renouvellera vraisemblablement jamais, l'artiste, l'archéologue, le curieux, peuvent effectuer en peu de jours et moyennant quelques centaines de francs un voyage de touriste qui, en d'autres circonstances, exigerait des années de recherches et des frais considérables. J'ai accompli ce voyage et je me permets d'offrir au public le résultat de mes impressions et de mes études. Que l'on ne s'attende pas néanmoins à trouver dans les pages qui vont

suivre une momenclature complète de *l'Histoire du travail* à l'Exposition; je n'ai ni le pouvoir ni la volonté d'aborder une tâche aussi ardue: je me bornerai à signaler et parfois à décrire minutieusement les objets qui ont frappé d'avantage mon attention. Ces notices me seront d'autant plus faciles à faire que toutes les vitrines m'ont été ouvertes avec une bienveillance inépuisable par MM. les Commissaires, dont j'ai, hélas! trop souvent mis en réquisition le savoir ou la patience, et que toutes les pièces dont j'aurai à parler m'ont sans exception passé par les mains.

Mon travail sera, j'ose l'espérer, de quelque utilité à ses lecteurs. Il ravivera les souvenirs de ceux qui auront déjà vu, il renseignera ceux qui voudraient voir; à ceux enfin qui ne peuvent sortir de chez eux, il donnera une faible idée des magnificences dont la contemplation leur est interdite.

Les Expositions étrangères ont chacune leur caractère spécial, — comme un goût prononcé de terroir qui empêche de les confondre ensemble. Je commence naturellement par elles; si une stricte politesse ne l'exigeait pas, la reconnaissance m'y obligerait, car j'ai reçu des étrangers un cordial accueil que rien n'effacera de ma mémoire. Ne faut-il pas d'ailleurs enregistrer de suite une foule de savantes observations saisies au vol et qu'un retard prolongé me ferait sans doute oublier. En outre, je sais par expérience ce qu'il m'en a coûté de soins et de démarches pour obtenir, dans le cercle restreint d'une province française, le concours efficace de quelques personnes à une œuvre dont la France prenait l'initiative. Aussi dois-je en bonne justice accorder le premier rang aux hommes dévoués qui, après mille peines éprouvées dans leur patrie, n'ont pas craint d'exposer aux risques d'un long voyage une foule d'objets hors de prix dont la perte ou même l'avarie seraient irréparables. Qui refuserait de s'in-

cliner devant une responsabilité si grande et si courageusement acceptée ?

SUÈDE ET NORWÉGE.

Comme le pays qui l'a faite, l'Exposition suédoise a de prime abord une physionomie essentiellement belliqueuse : les armes, les drapeaux, les souvenirs de Gustave Wasa et de Charles XII y captivent dès son entrée l'attention du visiteur. Mais, après quelques instants, quand l'œil s'est dérobé au fracas des cuirasses, des canons et des fusils, il aperçoit tout autre chose : l'histoire industrielle, artistique et religieuse d'un peuple intelligent, beaucoup moins absorbé par la guerre qu'on ne l'a cru en général, vient se dérouler progressivement aux regards ; l'on reconnaît que ces hommes du Nord, aux instincts chevaleresques et dont l'indomptable bravoure effraya maintes fois l'Europe et l'Asie, sont depuis longtemps initiés aux raffinements des civilisations méridionales. J'ai passé bien des heures, trop courtes à mon gré, dans la salle réservée aux antiquités suédoises, et je ne l'ai jamais quittée sans avoir enrichi d'observations nouvelles mon mince bagage d'érudit. M. de Fahnehjelm, chambellan au service de S. M. le Roi de Suède et de Norwége, Commissaire du Royaume de Suède à l'Exposition universelle, et un archéologue artiste, M. N. M. Mandelgren, ont été mes guides ordinaires dans les collections confiées à leur sollicitude éclairée. Je ne puis mieux remercier ces personnages distingués de l'excessive obligeance dont ils ont fait preuve à mon égard, qu'en mettant à profit les renseignements curieux qu'ils m'ont bien voulu fournir. Une bonne fortune plus grande encore m'était d'ailleurs réservée par M. de Fahnehjelm ; il m'a fait l'insigne honneur de me présenter à Son

Altesse Royale Mgr le Prince Oscar, Président de la Commission suédoise. S. A. R., qui joint une affabilité rare à l'instruction la plus étendue, et pour qui l'archéologie n'a pas de secrets, a daigné s'entretenir quelques instants avec moi. Cette conversation m'a permis de recueillir d'une bouche auguste certaines particularités intéressantes que j'aurais sûrement négligées, sans la gracieuse courtoisie de mon illustre cicerone.

Je ne m'astreindrai pas plus ici que dans le reste de mon travail à analyser successivement le contenu de chaque vitrine et à suivre dans son ordre chronologique le détail des objets exposés ; j'ai préféré grouper ensemble ceux qui appartiennent à la même catégorie.

MONUMENTS DE L'AGE DE PIERRE. — Le Musée royal de Stockholm a envoyé divers échantillons de lances, javelots, flèches, couteaux, scies, haches et marteaux, tant en silex taillé qu'en pierre polie. S. A. R. Mgr le Prince Oscar a bien voulu appeler mon attention sur une série de haches traversant tous les degrés de fabrication, depuis le dégrossissage de la matière brute jusqu'au polissage complet. C'est un véritable atelier, dont la découverte a dû faire tressaillir de joie le cœur des archéologues suédois. Tout proche se trouvent des prismes trapézoïdaux percés de trous aux deux extrémités. Les angles de la face étroite, fortement aiguisés, déterminent une légère saillie dans le sens vertical. Ces curieux objets sont des patins primitifs ; le côté large s'adaptait à la semelle des chaussures, tandis que son correspondant, offrant une base beaucoup plus solide que nos lames affilées, coupait la glace avec ses deux appendices. Peut-être n'allait-on pas alors aussi vite qu'aujourd'hui, mais les chutes devaient être moins fréquentes.

Plusieurs navettes de tisserand, en pierre polie, sont encore à mentionner. Leur forme est elliptique et obtuse. Elles servaient très-probablement à confectionner les grossiers lainages des temps antéhistoriques; étoffes dont j'aurai quelques mots à dire en rendant compte de l'Exposition danoise.

MONUMENTS DE L'AGE DE BRONZE.—Haches, lances, javelots, *torques*, *armillæ* et bracelets unis ou tordus, analogues aux ornements de même espèce trouvés en France et dans les régions danubiennes. J'ai remarqué un petit bracelet en hélice pareil à ceux que fournissent le Danemarck, la Hongrie et la France. Un autre bracelet noduleux, à stries gravées, se rencontre aussi en Angleterre, première période de l'âge de pierre, en Languedoc et en Bretagne. On a également découvert en Hongrie des bracelets noduleux, mais leurs nœuds sont sphériques au lieu d'être aplatis et aiguisés comme les saillies du bijou suédois.

Un moule de pierre destiné à fondre des ustensiles en bronze.

Fibules en forme d'anneau ouvert, munies d'appendices cubiques à la solution de continuité. Trois d'entre elles sont ornées de chevrons, de bâtons rompus et de cercles concentriques pointillés ou mâtés au ciselet avec une perfection rare. Au Musée de Stockholm.

MONUMENTS DE L'AGE DE FER. — Haches, lances et épées. Deux fers de lances sont ouvrés; un troisième est damasquiné en argent. Deux épées à lames larges et obtuses sont particulièrement remarquables. Le pommeau arrondi de la première et sa garde peu saillante sont ornés de quatrefeuilles, dits violettes, ciselés à froid; elle présente une certaine analogie de forme avec les épées wisigothiques du

Musée de Troyes et surtout avec l'épée n° 494 du Musée royal de Copenhague ; elle doit donc remonter à la période comprise entre les VIe et Xe siècles. Le pommeau de la seconde arme est polylobe, à côtes, les reliefs pris dans la masse ; sa garde, légèrement arquée en dessus et en dessous, est couverte d'entrelacs damasquinés en argent. Le fini du travail témoigne chez l'ouvrier qui la fabriqua une grande habileté dans l'art des métaux. On voit au Musée de Copenhague, n° 495, une épée analogue, mais moins richement décorée ; le savant M. Worsaae la classe dans la deuxième époque de l'âge de fer qui se termine en 1030 : une si grande autorité me permet d'attribuer au Xe siècle la magnifique arme suédoise.

Fibules diverses en bronze fondu et ciselé, plusieurs d'assez grandes dimensions. Huit d'entre elles, en forme d'écaille de tortue, sont munies à l'extérieur de cinq appendices saillants. Leur décoration composée d'enroulements et d'animaux délicatement fouillés à jour est aussi originale qu'élégante. D'autres figurent une tête de sanglier ; d'autres ont l'aspect d'un barillet tranché perpendiculairement à son grand axe. Deux de ces dernières comportent des entrelacs finement gravés ; une troisième est ciselée. D'autres enfin sont des trilobes également ciselés. Le Musée de Copenhague possède des fibules trilobées, n°s 415 et 416, et aussi en dos de tortue, n°s 419 à 423; le type barillet n'y existait pas en 1859.

Fibule circulaire en bronze ornée d'entrelacs.

Fibules en bronze analogues aux fibules frankes ; l'une d'elles rehaussée de grenats.

Une grande fibule d'argent en forme d'anneau ouvert et plusieurs petites du même métal.

L'ensemble des fibules ci-dessus appartient au Musée de

Stockholm. Elles procèdent évidemment de l'art oriental et de l'art byzantin, mais le goût scandinave a su leur imprimer un cachet d'originalité impossible à méconnaître. Bien qu'il soit difficile de leur assigner une date exacte, on ne risque pas de commettre une erreur notable en plaçant leur fabrication entre les VIIIe et Xe siècles.

Une vitrine adossée au mur opposé renferme aussi des fibules circulaires ou en forme de tortue.

Antiquités du Moyen Age. — Dalle tumulaire chrétienne marquée au centre d'une croix grecque patée qu'entourent des inscriptions en caractères runiques, le tout gravé en creux.

Estampages de pierres chrétiennes avec inscriptions runiques.

Tringles de bois, longues d'environ un mètre, plates, cylindriques ou polygonales ; les unes munies de poignées, les autres manquant de cet appendice. Toutes sont graduées comme nos tailles de boulanger et couvertes d'inscriptions en lettres runiques. Faut-il y voir des mesures de longueur ou des *memoranda ?* J'ai oublié de le demander, et je suis trop ignorant en cette matière pour résoudre la question à moi seul.

Fonts baptismaux en pierre sculptée apportés de la province de Scanie. Leur forme est quadrangulaire et les miracles d'un saint évêque y sont représentés en bas-relief sur chaque face. Aux angles, on voit deux personnages se tenant par les mains ; j'y ai distingué un roi et une reine sans pouvoir apprécier la qualité des six autres. Ce curieux monument du christianisme primitif en Suède doit appartenir aux dernières années du XIe siècle.

Anciens vêtements liturgiques. — Beaucoup s'étonne-

ront peut-être d'apprendre qu'une nation essentiellement protestante ait exposé d'anciens vêtements sacerdotaux. L'étonnement s'accroîtra encore dès qu'on saura qu'entre tous les pays représentés dans la section de l'*Histoire du travail*, c'est la Suède qui en a fourni le plus grand nombre. Un pareil fait n'a cependant rien d'extraordinaire. Moins hostiles et par tempérament moins destructeurs que les Calvinistes, les Luthériens ont souvent négligé de briser ou de brûler le mobilier des églises catholiques, lorsqu'ils n'y étaient pas poussés par une raison d'intérêt. La cathédrale d'Halberstadt a conservé intacts les ornements de son vestiaire, et c'est là que M. le chanoine Bock a puisé les premiers éléments d'une *Histoire des vêtements liturgiques*. A en juger par l'échantillon que je vais décrire, la Suède serait en mesure d'ajouter un supplément considérable à l'ouvrage du savant allemand.

Voici d'abord une chasuble en *samit* violet clair dont la nuance est tant soit peu fanée. Des broderies au passé, or et soie, exécutées par le même procédé que la décoration des chapes de saint Louis d'Anjou (Saint-Maximin) et de Boniface VIII (Anagni), ornent ce vêtement. Les flancs de la face postérieure sont occupés chacun par un rang de trois anges superposés tenant des encensoirs : au milieu, contre l'orfroi, figurent, à gauche, le Christ assis et bénissant, plus trois saints également superposés ; à droite, la Vierge et trois autres saints dans le même ordre. La face antérieure comporte pareillement des anges et des saints. Les carnations sont en soie, le reste en or. Le nom de chaque personnage, apôtre ou saint particulier à la Suède, est inscrit au-dessus de sa tête en lettres onciales d'or. L'orfroi retombant verticalement et sans traverse est large de $0^{m}10$ environ ; des filets, alternativement or, rose, or, vert, le bordent dans toute

sa longueur. La partie médiane, tissée or sur or, est couverte d'oiseaux, d'enroulements et de feuillages. Ce galon est de fabrique sicilienne. Bien que la chasuble ait été recoupée au XVe siècle, elle date incontestablement de la seconde moitié du XIIIe. Le type allongé des figures, la forme des lettres et le galon sicilien ne permettent pas de contester cette attribution. Provenance, la cathédrale de Skara, en Westro-Gothie.

Suit une chasuble de soie blanche, gros grain, tissé liseré, avec dessins en relief brochant sur le fond. Le motif principal consiste en quadrilobes inscrivant, soit des rosaces, soit des lions affrontés. Ces quadrilobes posés en quinconce sont encadrés d'arabesques ; des branches d'arbre et des rinceaux de vigne occupent le reste du champ. Des coqs ou des lions affrontés, disposés en lignes alternatives, apparaissent entre les motifs géométriques. Les animaux et les rosaces étaient primitivement tissus en fil d'or ; le temps et l'usage ayant sali le métal, on a jugé à propos de teindre ce dernier en violet, opération malencontreuse qui produit un assez mauvais effet. L'orfroi a été emprunté à une pièce d'étoffe analogue, fond pourpre clair, semé de feuillages et de rinceaux de vigne brochant en blanc. Des dragons affrontés, pourpre foncé et vert, à ailes de chauve-souris ocellées, des lions ailés, aussi affrontés et des mêmes nuances, s'y montrent en bandes successives. Un examen attentif m'a permis de reconstituer l'ensemble du dessin. Il est impossible, en regardant ces deux admirables tissus, d'y méconnaître le style ornemental et la technique des manufactures italiennes au XIVe siècle. Quant à la doublure, elle est faite d'un épais satin jaune, trame en soie, chaîne en lin. Cette chasuble, comme la précédente, appartient à la cathédrale de Skara et on l'a totalement remaniée au XVIe siècle ; son orfroi

et sa doublure pris sur d'autres vêtements hors de service le prouvent surabondamment. Jamais, au Moyen Age, on ne doubla les chapes et les chasubles avec des étoffes empesées ou résistantes, et, durant la même période, le métal occupe toujours la majeure partie de la surface des orfrois.

Une chasuble d'étoffe, chaîne en lin, trame en soie. Sur le champ de couleur rose, se détachent en blanc rehaussé de quelques points bleus, des palmettes ovoïdes entourées de rayons, ou plutôt des boutons de *lotus*, motif d'origine orientale, mais ici modifié par le goût italien. Je crois donc pouvoir attribuer cette charmante étoffe aux ateliers florentins de la fin du XIVe siècle ou de la première moitié du XVe. Appartient aussi à la cathédrale de Skara.

L'église d'Husaby a envoyé une remarquable chasuble du XVe siècle. Elle est intacte. Son étoffe est une grosse toile de lin sur laquelle des lions ou des pélicans, accompagnés de colombes et groupés autour de feuillages épanouis, sont alternativement représentés. Sous les lions et les pélicans on aperçoit des phylactères chargés d'inscriptions en caractères gothiques. Ces légendes sont probablement latines, mais je n'ai pu venir à bout de les déchiffrer. Le dessin ressort en blanc sur un fond noir. L'orfroi, large d'environ 0^m^10, est en toile beaucoup plus fine que la première; il comporte une guirlande de feuilles d'acanthe vues de profil avec un filet de perles sur la tige. Cette guirlande est rouge sur fond blanc. L'ornementation de la chasuble d'Husaby n'est ni tissée ni exécutée au pinceau, elle est imprimée; je m'en suis assuré par un minutieux examen. L'ensemble du vêtement offre sans contredit un des plus curieux spécimens de l'industrie européo-septentrionale au Moyen Age; aussi, j'ose espérer qu'on ne me saura pas mauvais gré d'appeler sur lui toute l'attention qu'il mérite.

L'art d'imprimer les étoffes, dites toiles peintes, indiennes ou perses, fut pratiqué dans l'Inde à une très-haute antiquité. Bien qu'ils aient connu ce genre d'étoffes, les Grecs et les Romains, soit par impuissance, soit par d'autres raisons, ne s'appliquèrent jamais à les fabriquer. De l'Inde, l'art d'imprimer sur étoffes passa en Perse, et l'Europe demeura fort longtemps tributaire de ces deux contrées pour des produits qui lui revenaient à un prix excessif. Je n'ai pas à m'occuper ici des procédés orientaux relatifs à l'impression sur étoffes ; ils sont nombreux, compliqués, et d'une mise en œuvre difficile. Je veux seulement répondre à une assertion généralement émise par les rédacteurs d'encyclopédies, à savoir que l'impression sur étoffes, à l'aide de cylindres ou de formes en bois gravé, ne fut introduite en Europe que vers la seconde moitié du XVIIIe siècle. Avant que Guttenberg, Coster et leurs émules, eussent conduit à sa perfection l'art d'imprimer les livres, ces grands génies avaient eu des précurseurs ; la xylographie, quoiqu'elle n'eût pas encore atteint son apogée, n'en était pas moins depuis longtemps connue et pratiquée. Quand Fiorillo, dans son *Histoire de l'art du dessin en Allemagne*, avance que les dessins de la chasuble faite, en 1031, par la reine Gisèle furent esquissés au moyen de types mobiles, il va trop loin sans doute, mais son erreur ne porte guère que sur l'objet désigné, car l'on possède des tissus imprimés en Occident moins d'un siècle et demi après la reine Gisèle. M. T.-O. Weigel a rassemblé une précieuse collection d'anciennes étoffes imprimées, et mon docte ami, M. le chanoine Bock, a entrepris sur cet intéressant sujet une savante publication dont le premier fascicule m'est seul parvenu. Les planches fac-simile et le texte que j'ai en mains suffisent heureusement pour me permettre de résoudre à peu près la somme intégrale des questions soulevées

par la chasuble d'Husaby. Le premier exemple donné par M. Bock est une guirlande imprimée en rouge sur *cendal* (mince taffetas de soie). Cette étoffe qui, à part la matière excipiente, se rapproche beaucoup de l'orfroi suédois, est une production vraisemblable de l'industrie arabo-sicilienne à la fin du XIIe siècle; le dessin, orlé d'un trait noir, manque de netteté : l'on y constate les inconvénients dus à l'emploi d'un cylindre mal gravé et dirigé par un ouvrier inexpérimenté. Deux toiles de lin, dont l'une imprimée en or, fabrication arabo-sicilienne ou hispano-arabe vers la fin du XIIIe siècle, offrent un dessin plus complexe, mais leur exécution n'est pas meilleure. Le nord de l'Italie, aux XIVe et XVe siècles, a produit des toiles imprimées très-remarquables. A l'élégance du dessin, elles joignent une sûreté de lignes et une variété de nuances qui prouvent la substitution de la planche mobile au cylindre dans les ateliers de teinture. Il était néanmoins réservé à l'Allemagne rhénane d'amener l'impression sur étoffes, avec des formes de bois gravé, à un haut degré de perfection. Deux tissus de lin, imprimés blanc sur noir à Mayence ou Cologne au XVe siècle, l'un représentant le Christ sur la croix entre la Vierge et saint Jean, l'autre, la Vierge glorieuse debout dans un riche cadre d'architecture, pourraient donner à réfléchir à nos fabricants modernes de toiles peintes. J'ajouterai que ces derniers ne feraient pas mal aussi d'aller étudier la chasuble d'Husaby; car elle rivalise avec le travail allemand, si elle ne l'emporte pas sur lui. Il règne d'ailleurs entre les tissus rhénans et la chasuble suédoise une identité de couleurs et une analogie d'exécution incontestables. A quels ateliers faut-il maintenant attribuer une épave sans doute unique au monde? Je vais peut-être me lancer tête baissée à travers les opinions paradoxales, mais, en fait de tissus, on exalte depuis si longtemps les

Orientaux et l'Europe méridionale aux dépens de l'industrie du Nord, que restituer à celle-ci les ouvrages qui pourraient lui appartenir me semble une œuvre méritoire. Si l'Orient et le Midi, au Moyen Age comme aujourd'hui, restent sans rivaux dans la textrine, est-ce une raison suffisante pour qu'on n'ait pas tenté en d'autres régions des essais que le succès aurait couronnés ? J'aborde résolument la question à ce point de vue.

En première analyse, le dessin de la chasuble d'Husaby accuse le style italien du XIVe siècle. Ses lions, ses pélicans, ses colombes au naturel apparaissent identiques de tournure sur les tissus palermitains, lucquois ou florentins, de l'époque du Dante. Au XVe siècle, on trouve encore en Italie des dispositions analogues, mais inclinant davantage vers la fantaisie. Cependant une étude sérieuse vient démontrer que l'attribution italienne est inadmissible. D'abord les motifs de la chasuble suédoise, pressés les uns contre les autres, manquent d'espace pour se mouvoir ; leur galbe et leur agencement les rapprochent de l'ampleur un peu lourde des Byzantins, autant qu'ils les éloignent de la légèreté aérienne des Italiens ; ensuite, les inscriptions en lettres gothiques ont un caractère allemand très-prononcé, et elles assignent au tissu la date du XVe siècle. Or, l'écriture gothique allemande n'apparaît pas en Italie sur les inscriptions du XIVe siècle, et, à l'âge suivant, les types ornementaux, tels qu'ils existent sur la chasuble, avaient subi dans ce pays des modifications considérables. L'Espagne et la France doivent être également écartées : l'Espagne, parce qu'elle a empreint ses tissus d'un cachet spécial, impossible à méconnaître ; la France, parce que sa textrine a longtemps suivi les errements italiens. J'en dirai autant de l'Angleterre et de la Flandre. L'Italie, l'Espagne, la France, l'Angleterre et la Flandre mises de côté,

Constantinople étant hors de cause, reste l'Allemagne. Néanmoins, si j'arrive à comparer le contour arrondi des animaux semés sur la chasuble avec les lignes raides et le dessin anguleux qui caractérisent les tissus imprimés aux XVe siècle sur les bords du Rhin, je ne puis en bonne conscience me résoudre à leur donner à tous une communauté d'origine. Quel parti prendre alors en semblable occurrence, si ce n'est d'attribuer la fabrication du tissu au pays même qui l'a transformé en vêtement? Le style très-particulier de l'ornementation qui procède à la fois des manières italienne et byzantine, en conservant une individualité tranchée, la légende gothique et aussi la guirlande de l'orfroi, motif ancien que je retrouve sur un monument du XIIIe siècle incontestablement suédois, m'engagent à restituer à quelque atelier de la péninsule scandinave le spécimen le plus complet et le plus beau, bien qu'il ne soit pas le plus antique, des toiles imprimées en Europe durant le Moyen Age. Si cette étoffe est réellement suédoise, et j'incline sensiblement à le croire, la netteté de l'impression, l'adresse de l'ouvrier à dissimuler ses raccords en appliquant les formes gravées, enfin l'ampleur du dessin, font le plus grand honneur à l'industrie des peuples septentrionaux au XVe siècle.

Un nouveau détail mérite encore d'être signalé. M. le chanoine Bock et moi, dans nos voyages archéologiques, avons constaté l'emploi des toiles peintes comme doublures de vêtements liturgiques et comme touailles ou nappes d'autel, *tobaleæ*. Chacun sait qu'à défaut de tapisseries de laine, on tendait de toiles peintes les appartements au Moyen Age; mais, hormis un fragment d'étole en lin imprimé, siculo ou hispano-arabe, XIIIe siècle, la chasuble d'Husaby est le seul exemple de vêtement sacerdotal complet en toile qui soit parvenu à ma connaissance. L'usage de ces sortes de cha-

subles, interdit ailleurs, était-il reçu ou simplement toléré dans l'Église suédoise avant la Réforme ? Je renvoie la question aux érudits d'Upsal et de Stockholm.

Une chasuble en velours de Gênes, vert, XVIe siècle. Le travail de ses orfrois représentant divers saints brodés en relief, or et soie de couleur, est évidemment suédois. Je n'ai jamais rien vu d'analogue en France, en Allemagne ou en Italie. A la cathédrale de Skara.

L'église de Wadstena, province d'Ostro-Gothie, a fourni une très-belle chape donnée au XVIe siècle par le comte Sture. Elle est en velours rouge semé d'étoiles et de fleurs de lys au pied nourri, brodées d'or relevé en bosse. Ses magnifiques orfrois, or et soie polychrôme, exécutés à Arras ou plus vraisemblablement à Bruges, étaient une merveille de broderie que le temps et aussi la négligence ont par trop détériorée. Sur le chaperon apparaît le Christ dans sa gloire, assis sur un trône et encadré par une riche architecture. Les orfrois latéraux, semblablement encadrés, offrent divers sujets à nombreux personnages. Sur le chaperon et à l'extrémité inférieure du manteau on voit deux écussons brodés, l'un portant d'or à trois cœurs de sable mis en barre, l'autre écartelé 1 et 4, de gueules à ..., 2 et 3 d'or losangé. Je n'ose prendre sur moi de rétablir ces blasons, armoiries probables de l'église et du donateur.

Une chape en velours vert fleuronné, de fabrique gênoise ou flamande. Son chaperon ovoïde d'où pend un énorme gland de soie verte, long de 0^m33 au moins, permet de l'attribuer au XVIe siècle. On n'y voit aucune espèce de dorures. A l'église d'Husaby.

De la cathédrale de Westeras, province de Westmannie, est venue une mitre du XVe siècle. Cette coiffure épiscopale est entièrement bordée d'un galon en or couché ; le tour de

tête et les montants sont échiquetés, les rampants sont chevronnés. Le champ des deux faces, brodé au point de chaînette, *stitch-chain*, est écartelé de rouge et de bleu foncé, les lignes de la broderie convergeant vers le centre de chaque quartier. De petites feuilles d'acanthe, des cœurs, soit isolés, soit rassemblés en croix, rouge, vert clair, bleu, rose et blanc, suivant la couleur du fond, accompagnent un grand cep de vigne cruciforme surmonté d'un nid où le pélican symbolique distribue la nourriture à ses petits. Une feuille de vigne simulant la croix amortit cet ornement capital qu'accostent au pied deux licornes affrontées, passant sur un bandeau chevronné, rouge, bleu, vert et blanc. Les licornes et le pélican ont un relief très-prononcé; ils sont brodés en or couché rehaussé de perles fines; une torsade d'or esquisse leurs colliers et le tour de leurs yeux. Le cep et les grappes de raisin sont exécutés avec les mêmes éléments et par les mêmes procédés. Le nid et les feuilles sont simplement d'or couché. Une ganse, or et noir pour le cep, or et bleu pour le nid et les animaux, contourne l'ensemble de la décoration. Le seul fanon qui reste est aussi brodé au *stitch-chain;* une étroite bordure rayée, rouge, or, bleu, rouge et or, l'encadre. L'intérieur se divise en neuf compartiments, rouge, vert clair ou bleu, sur chacun desquels se détache un mot latin en lettres gothiques blanches, orlées de fil d'or. Ces mots appartiennent à une légende incomplète dont les *desiderata* illustraient à coup sûr le fanon perdu; ce que j''en ai déchiffré suffit à me convaincre qu'elle n'était pas empruntée à l'Écriture sainte. Le dessin de la mitre de Westerus est d'une remarquable originalité et très-heureusement conçu au point de vue religieux : le pélican symbolise la charité; le cep de vigne, Notre-Seigneur Jésus-Christ; les licornes, la chasteté : il y aurait là un excellent modèle pour nos chasu-

bliers toujours à la recherche d'une idée tant soit peu en dehors des sentiers battus. L'exécution de la broderie est excellente et prouve que cet art était soigneusement cultivé en Suède au XVe siècle.

On doit au trésor de la cathédrale de Strengnœs, province de Sudermanie, une paire de sandales épiscopales, objets rares et d'un haut intérêt pour l'ecclésiologie. Ces chaussures, de satin jaune très-fort, montent jusqu'au cou-de-pied et se lacent sur le côté. Elles sont doublées en peau chamoisée rouge très-souple. La semelle, épaisse de 0^m015 au moins, est en liége recouvert de peau de daim rouge. La trépointe saillante est relevée à l'endroit des orteils où elle aboutit carrément à l'extrémité inférieure de la *linea* centrale. Ici, les *lineæ*, disposées en croix et allant rejoindre la semelle, sont faites d'étroits galons rouges de fabrique sicilienne, ornés de lionceaux et d'enroulements tissés en or. Peut-être ces galons aideraient-ils à interpréter sûrement le passage de Jean de Marmoutiers relatif aux souliers de Geoffroy Plantagenet (1127): « Pedes ejus sotularibus in superficie *leunculos* aureos habentibus muniuntur ». La tradition attribue les sandales de Strengnœs à l'évêque Conrad Rogge, et je tiens à leur sujet de M. de Fahnehjelm une petite anecdote que le lecteur me saura gré de reproduire. — Quand la fille de Gustave-Adolphe eut, après avoir renoncé à la couronne, conçu le dessein de quitter la Suède pour aller à Rome faire profession de catholicisme, cette princesse sollicita du chapitre de Strengnœs les sandales de Rogge pour les emporter avec elle. Refus obstiné de la part des chanoines. Néanmoins, Christine ne se tint pas pour battue et trouva, dit-on, moyen de se procurer la semelle d'une des chaussures qui avaient excité sa convoitise. — Cette semelle manque en effet.

Que Conrad Rogge ait habituellement officié avec les sandales conservées à Strengnœs, je veux bien le croire; mais il me paraît difficile qu'elles aient été faites tout exprès pour son usage personnel. Rogge vivait au temps de Gustave Wasa, dans les premières années du XVIe siècle, et les *pontificalia* soumis à mon examen ne peuvent guère être postérieurs au XIIIe. Les chaussures de Bertrand de l'Ile Jourdain, évêque de Comminges (1083-1130), à l'ancienne cathédrale de Saint-Bertrand (Haute-Garonne), ont la même coupe que les sandales suédoises et sont également lacées sur le côté ; les *lineæ* cruciformes, adoptées au XIIe siècle, ne se montrent plus après le XIVe ; enfin, à partir de 1300, si ce n'est auparavant, les *tiraz* siciliens avaient cessé de produire. Ces trois faits me semblent conclure victorieusement en faveur de l'antiquité des sandales de Strengnœs. Gardées dans le chapier cathédral avec d'autres vêtements épiscopaux dont une trop grande valeur intrinsèque aura causé la perte, elles ont été attribuées depuis la Réforme au dernier personnage qui s'en était servi. Quoi qu'il en soit, les chaussures envoyées par la Suède à l'Exposition appartiennent à un genre de monuments dont on ne possède qu'un petit nombre de spécimens, trouvés la plupart au fond des sépultures; et les archéologues liturgistes garderont une juste reconnaissance à la Commission suédoise qui enrichit ainsi d'un nouvel article la liste fort restreinte des anciennes chaussures épiscopales encore existantes.

Mobilier ecclésiastique. — Deux encensoirs en bronze ; XIVe siècle. Leur couvercle offre l'aspect des anciennes églises scandinaves : une construction polygonale à six ou huit pans dont chaque face est munie d'un pignon, l'ensemble dominé par un lanternon prismatique à coupole. Ce

type emprunté aux Byzantins existe aussi en Danemarck. On voit au Musée de Copenhague, n°s 540 et 541, des encensoirs analogues, mais plus anciens. L'un de ceux-ci montre l'ornement chevronné qui constitue la principale décoration de nos encensoirs suédois.

Une châsse, forme tombeau, en bois de chêne revêtu de plaques repoussées en vermeil et d'ornements en cuivre doré, ciselé et gravé. Sur le plat antérieur du coffre apparaissent six apôtres debout dans une arcature en plein-cintre, la tête tournée vers un point central. Une de leurs mains s'élève en l'air, l'autre soutient un livre. Une figure analogue qui a persisté sur l'un des flancs prouve que la décoration s'étendait au pourtour intégral du meuble. Un bandeau porte quelques fragments d'inscriptions. J'y ai lu..... *Sepulcro : De capite sancti Johannis Baptistæ : De sancto... apostolo : XI M Virginum : De sancto Alexandro : De sancto Juliano..... plurimorum apostolorum.* Le toit, à double étage et fort élevé relativement à sa longueur, est orné, soit de guirlandes, soit de cercles ou de chevrons inscrivant des feuilles polylobées. Il est surmonté d'une crête massive, rectiligne et interrompue au milieu, dont les extrémités recourbées s'effilent en têtes de serpent. L'ornement continu gravé sur ce couronnement offre une analogie singulière avec la boucle en argent niellé et ciselé, notablement empreinte du cachet romain, qu'on voit au Musée de Copenhague (n° 392, premier âge de fer). La châsse, dont le type et l'exécution sont essentiellement scandinaves, est supportée par quatre griffes d'aigle et a tous les caractères du XIIe siècle : elle appartient à la cathédrale de Skara.

Un *encolpium* ou amulette destinée à être portée au cou. Celui-ci, qui a été trouvé dans la province de Smœland, a la forme d'une croix grecque dont chaque branche se termine

en cercle appuyé sur deux appendices saillants. Le bijou est d'argent damasquiné en plomb. Il s'ouvre en deux moitiés réunies au sommet par une charnière. L'intérieur, creusé, devait contenir des reliques. Le médaillon central de la face comporte une figure de la Vierge à mi-corps ; quatre anges, également à mi-corps, occupent les cercles des branches. Ces anges se répètent sur le revers où la Vierge est remplacée par un écusson armorié ; on ne peut donc assigner à l'objet une date antérieure au XIe siècle. J'y reconnais une grossière imitation des *encolpia* byzantins analogues à la croix d'or émaillé, dite croix de Dagmar (Musée de Copenhague, n° 512). L'usage d'incruster les métaux précieux avec un métal de moindre valeur est très-ancien chez les peuples originaires du nord ; la garde d'un poignard mérovingien, trouvé dans la Seine et conservé au Musée de Cluny, est d'or damasquiné en cuivre rouge. M. du Sommerard et moi avons pris quelque temps ce cuivre pour de l'émail.

Un montant de stalle d'église en chêne sculpté et peint ; XVe siècle. Sur l'une des faces, apparaît la Vierge écoutant la prière d'un personnage agenouillé et chargé de chaînes ; sur l'autre, on voit les armoiries royales de Suède et celles de la famille Wasa, plus un écu de gueules à la fasce d'argent ou d'or ; le métal a disparu. L'accoudoir, en ronde-bosse, représente Samson terrassant le lion.

Deux torches en bois sculpté et doré ; XVIe siècle. Elles se composent d'une hampe torse, surmontée d'un chapiteau quadrangulaire évasé, bordé au sommet par une double crête en feuilles de persil. Le chapiteau sert de base à une statuette appuyée contre une colonne faisant office de chandelier. Hautes de plus de 2^m, ces torches étaient sans doute, autrefois, destinées à accompagner le Saint-Sacrement. Le Musée de Copenhague, n° 615, possède un flambeau analogue, mais

sans statuette ; le cierge y reposait immédiatement sur le chapiteau.

Un *antependium* ou parement d'autel provenant de l'église de Skeptuna ; fin du XIIIe siècle. Ce parement est échiqueté bleu et rouge avec lions et griffons passant de l'un en l'autre, c'est-à-dire rouge sur bleu et réciproquement. Le dessin des animaux est élégant ; les griffons portent sur la cuisse la plaque caractéristique des monstres orientaux et byzantins. L'étoffe est une sorte de drap serge de fabrique suédoise. Les figures sont rapportées sur le fond et piquées, non avec de la soie ou du fil, mais avec un mince cordonnet de cuir noir. M. Mandelgren a eu la gracieuse attention de m'offrir une chromolithographie tirée de son *Histoire de l'Art et du Culte en Suède* (Samlingar till svenska konst-och odlings-Historien utgifna, Stockholm, 1866, in-4°) et représentant un *antependium* du même genre, quoiqu'un peu plus ancien, exécuté par les mêmes procédés. Ce dernier, conservé dans l'église de Stenby, province d'Ostro-Gothie, est également échiqueté, brun, rouge, vert et noir, avec ornements de l'un en l'autre. Ils consistent en lions et léopards héraldiques affectant diverses attitudes, accompagnés d'enroulements ou de feuilles de vigne, et inscrits dans une jarretière circulaire cantonnée de quatre bouquets épanouis. Six de ces jarretières portent en onciale du XIIIe siècle la légende. † *Ave Maria gracia plena Dominus tecum ;* les autres, une simple guirlande dont le dessin rappelle l'offroi de la chasuble en toile d'Husaby. Deux des neuf carreaux dont se compose l'échiquier sont particulièrement à noter ; ils encadrent, au lieu d'animaux, des écussons d'armoiries avec cimiers en éventail. L'écusson de droite se blasonne, de sable au lion d'argent, et, après le mot *tecum* de sa légende, on lit : HEEL MARIA F V W ; l'écusson de gauche est chevronné de

gueules et de sinople (d'or sans doute) de six pièces, un A à traverse et un A sont esquissés en noir sur l'émail rouge, enfin le seul mot HEL y apparaît à la suite de *tecum*. Il est évident que les donateurs de l'*antependium* ont voulu mettre autour de leurs armes un petit bout de prière en dialecte scandinave, car les mots *heel Maria* sont, dans cet idiôme, les premiers du second verset de la Salution angélique. Le parement d'autel de Stenby, qui mesure 2m27 de large, sur 2m05 de haut, est entouré de trois côtés par une bordure de 0m24. Des monstres marins, à l'aspect étrange et inconnu ailleurs que sur les monuments du Nord, se jouent sur cette bordure dont aucune partie n'est identique aux autres.

ARCHITECTURE. — Deux encadrements de porte en bois de chêne sculpté. L'un d'eux, le moins grand, a reçu l'hospitalité du Danemarck dans la travée voisine. Leurs tympans et leurs montants — les vanteaux manquent, hélas ! — sont couverts d'enroulements ; des dragons s'y jouent parmi des rinceaux, dessinés et fouillés avec un sentiment exquis. L'énergie scandinave a su reproduire, en y mettant beaucoup du sien, les motifs empruntés à l'art byzantino-persan. Ces chefs-d'œuvre, aussi remarquables par le style des ornements que par la sûreté de l'exécution, appartiennent à la Norwège et datent du XIe ou du XIIe siècle. Le Musée de Copenhague, n° 508, possède un fragment analogue, mais d'une importance bien inférieure.

La Commission suédoise à fait élever dans le parc une copie exacte de la maison dalécarlienne où Gustave Wasa se réfugia, en 1520, pour échapper à la colère du tyran Christiern II. Cette habitation, dont l'original religieusement conservé date de 1309, est très-simple, faite de bois et couverte

de gazon. On monte à l'étage par un escalier extérieur en hélice.

AMEUBLEMENT CIVIL. — Un grand coffre rectangulaire en bois de chêne dont les pentures et les ornements sont en fer forgé et découpé. On y voit, au milieu de rinceaux, divers personnages chassant le cerf et le lièvre avec des chiens ou des faucons. Le travail grossier et la ferronerie un peu primitive de ce meuble m'engageaient à lui assigner une date assez reculée, mais M. Mandelgren m'a affirmé qu'il n'était pas antérieur au XIVe siècle. Ces sortes de coffres étaient connus au Moyen-Age sous le nom de *bahut*; ils tenaient à la fois lieu d'armoires et de malles pour voyager. M. Viollet-Leduc, *Dictionnaire du Mobilier français*, a reproduit un coffre-bahut du XIIe-XIIIe siècle provenant de l'église de Brampton (Angleterre). Ce bahut est de même forme que le meuble suédois, mais l'ornementation diffère beaucoup.

Un coffret en chêne poli, entièrement revêtu d'un réseau de fer forgé et découpé, les mailles laissant le bois à nu. Il date du XVe siècle et appartient à Sa Majesté le Roi Charles XV. J'ai vu naguère à Béthune (Pas-de-Calais) un coffret analogue, et j'étais loin de soupçonner qu'il pût avoir une origine aussi septentrionale.

Un coffre-fort en bois, au millésime de 1737, provenant d'un Corps de métier. Ce meuble est pourvu de quatre serrures fixées à chacun de ses flancs. Le couvercle n'est pas à charnières, mais assujetti aux angles par des tringles de fer qui, glissant dans autant de rainures pratiquées *ad hoc*, se meuvent à volonté de haut en bas ou de bas en haut, et l'élèvent ou l'abaissent sans lui faire perdre la position horizontale. Pour ouvrir ce coffre et y prendre de l'argent, la présence des quatre chefs de la *Ghilde*, dont chacun possé-

dait une clef différente, était indispensable. Les anciens règlements nous apprennent que, dès le XIIIe siècle, certaines Confréries du nord de la France renfermaient leur pécule dans des coffres à plusieurs serrures. Celui-ci, qui fait honneur à l'ébénisterie suédoise, est la propriété de M. de Fahnehjelm.

Le berceau de Charles XII resterait probablement inaperçu s'il n'évoquait pas d'aussi grands souvenirs. Relativement très-simple pour une couche princière, il est en bois sculpté et doré ; sa forme est celle d'un tronc d'arbre creusé en nacelle. Monté sur un pied en X, il peut être facilement mis en branle. Si on le compare à nos vastes berceaux d'aujourd'hui, ses dimensions sont fort exiguës : le héros, qui plus tard fixa sur lui l'attention du monde entier, devait être bien calme dans sa première enfance. Tous les rejetons de la famille royale de Suède vont reposer à leur naissance dans le berceau de Charles XII. S. A. R. Mgr le Prince Oscar a bien voulu m'apprendre qu'il y avait lui-même — et plus tard ses enfants — passé quelques heures.

Une collection de serrures anciennes, XVIe et XVIIe siécles, vaut la peine d'être regardée. Toutes sont d'une bonne exécution et plusieurs ont un mécanisme compliqué.

Tissus. — Un morceau de grosse étoffe en laine rouge avec ornements blancs. On fabrique encore de pareils tissus en Suède dans quelques provinces.

Une serviette oblongue on toile de lin très-fine, piquée en soie blanche. Une bande semée de fleurs la traverse par le milieu dans sa moindre largeur. Au-dessus de la bande on voit deux écussons accolés : l'un, celui du mari, porte un créquier et est surmonté des initiales N. S. (Nils Sture peut-

être) ; l'autre est aux armes des Oxenstierna avec la marque C. O. Une charmante guipure borde ce linge de table qui donne une haute idée du luxe des grands seigneurs suédois au XVIIe siècle.

Des tapis armoriés, exécutés au petit point sur canevas. Une partie de l'ornementation est en relief, dit haute laine, et fait bien valoir les nuances éclatantes des blasons ras.

Céramique. — S. M. le Roi a exposé dans une vitrine spéciale de nombreux échantillons, faïences et porcelaines, de la manufacture royale de Marienberg, près Stockholm. Ces échantillons montrent sous un heureux aspect l'état de la céramique suédoise au XVIIIe siècle. Les émaux des faïences égalent en éclat les meilleurs produits des fabriques du nord de la France à la même époque ; les porcelaines peuvent rivaliser avec les pâtes dures de Berlin et de Charlottenburg. M. J. Greslou, dans ses *Recherches sur la céramique*, mentionne les faïences de Marienberg ; il n'a point parlé des porcelaines.

Instruments de musique. — Je ne puis laisser dans l'ombre une espèce de *vièle*, analogue au *crout* anglo-saxon encore en usage sur quelques points des Iles Britanniques. L'antique instrument sur lequel je veux appeler l'attention est à huit cordes, de forme oblongue, et muni à chaque extrémité d'un manche étroit à double cheville. La table d'harmonie est percée d'ouvertures triangulaires. Il est regrettable qu'on ne possède pas l'archet qui servait à tirer des sons de ce *crout* déjà très-connu au VIe siècle, témoin le vers du poëte Fortunat :

Græcus achilliaca chrotta Britanna canat.

Vases et ustensiles divers. — Plusieurs cornes à boire,

XIIIe, XIVe et XVe siècles, garnies en métal ciselé et gravé. Certaines, portées sur deux griffes, ressemblent avec leurs queues recourbées à des dragons sans tête. Une autre est munie de roulettes afin de pouvoir circuler plus facilement sur la table.

Des *triboulettes* (gobelets à anses) ; les unes simplement en bois sculpté, les autres en bois incrusté d'étain, travail original et d'un bel effet. XVIIe siècle.

Deux grands vases coniques en bois, munis d'anses verticales très-hautes en forme d'ailes sculptées et découpées à jour. Ils servaient aux réunions solennelles des *Ghildes* ou corporations marchandes. Le type de ces vases est caractéristique ; on ne le rencontre pas ailleurs que dans les pays scandinaves. Le Musée de Copenhague en renferme un semblable (n° 600), qui ne me paraît pas antérieur au XVIe siècle, mais je crois que l'ouvrier chargé de le fabriquer a dû copier un modèle plus ancien ; le seul changement introduit a été d'y mettre les inscriptions en capitales romaines. Les deux vases exposés appartiennent à S. M. le roi de Suède.

Divers vases en bois peint, ornés de fleurs et d'arabesques ; quelques-uns chargés d'inscriptions en lettres gothiques. XVIe siècle.

Un très-grand vase hémisphérique en bois sculpté et peint, destiné à servir la bière. Il porte le millésime de 1799, et le costume des personnages qui y figurent reste en harmonie avec cette date ; mais la décoration, d'un style large et vigoureux, témoigne que l'ornemaniste alla chercher des inspirations ailleurs que chez ses contemporains.

Un *aquamanile* (aiguière) de cuivre fondu, en forme de lion ; XIIIe siècle. La queue recourbée sur le dos détermine une anse, le biberon sort de la gueule de l'animal. On peut voir un lion semblable à l'Exposition néerlandaise de l'*His-*

toire du travail. Un troisième se trouve au Musée de Copenhague, n° 535. Le compte-rendu de l'Exposition hongroise me fournira l'occasion de revenir sur les anciens *aquamanilia.*

Une *kanne* (broc) en cuivre repoussé d'au moins 0m40 de hauteur. Elle est ornée d'une chasse au renne et des initiales I M S Q avec le millésime 1646. M. de Fahnehjelm, propriétaire de ce beau vase, estime qu'il pourrait bien avoir été travaillé en Laponie.

Plusieurs cuillers gravées en os et corne, d'un style charmant. XVe et XVIe siècles.

Plusieurs *oliphants* ou trompes de chasse, en corne et en ivoire. L'un d'eux, sculpté, porte des inscriptions suédoises en lettres gothiques ; un autre est garni d'argent.

Luminaires. — Un candélabre en cuivre jaune, formé d'un large pied circulaire en cuvette et d'une tige noduleuse que couronne un gros fleuron. Du fleuron s'échappent horizontalement deux longues branches, chargées chacune de deux porte-flambeaux coniques fichés directement sans l'intervention d'un plateau ou d'une bobêche. Ce singulier luminaire me semble de la fin du XVe siècle, et, s'il provient d'une église, il devait servir au clergé durant les offices nocturnes ; une série de candélabres pareils, posés sur les plates-formes des accoudoirs de stalles, aurait fourni à chaque ecclésiastique la clarté de quatre bougies. J'ai vu à Cologne d'anciens luminaires destinés au même usage, mais portés sur de longues hampes. En France, on a remplacé les vieux candélabres de fer par des machines en bois aussi grossières que laides et incommodes. Néanmoins, les accoudoirs des stalles ne présentant jamais de plates-formes avant le XVe siècle et n'en étant pas toujours munis après cette époque, j'incline à penser que le luminaire suédois était un

bout de table et qu'il éclairait, aux festins d'apparat, les convives inférieurs.

Trois lustres. L'un est en fer forgé avec ornements contournés en volute; l'autre, de forme dite hollandaise, est en cuivre jaune, et de sa sphère centrale à hampe partent les tiges recourbées qui supportent les bobêches : ces deux premiers datent du XVIIe siècle. Le troisième se voit au parc dans la chambre haute de la maison de Gustave Wasa. Il présente une figure de triton peinte en couleurs naturelles : le dieu marin est ailé, mais ses appendices sont des bois de cerf d'où s'échappent six branches porte-flambeau, décorées de têtes couronnées et de serpents ; le tout empreint des caractères du XVIe siècle. J'ai rencontré dans quelques cabinets des lustres analogues au précédent ; aucun n'était aussi simple ni d'aussi bon goût.

Typographie. — Livres imprimés des XVIe et XVIIe siècles ; plusieurs en caractères gothiques. Je ne dois pas oublier de mentionner ici un remarquable ouvrage, *Monuments scandinaves du Moyen Age*, in-folio, planches en couleurs, Paris, 1862, dont un exemplaire est gracieusement laissé à la disposition du public par son auteur, M. Mandelgren.

Numismatique.— Une suite de monnaies et médailles suédoises appartenant à S. A. R. Mgr le Prince Oscar. Plusieurs médailles, relatives aux événements dont la Suède a été le théâtre, sont de grand module, en or, — très-rares et par contre très-précieuses à ce double point de vue.

Orfévrerie. — S. M. le roi Charles XV a daigné tirer de sa collection particulière une série de vases à boire en ar-

gent doré et repoussé dans le style allemand du XVIIe siècle. Un de ces vases, gobelet à couvercle, porté sur trois pédoncules sphériques, m'a frappé d'une manière toute spéciale. Il est intégralement enveloppé par un élégant réseau en filigrane d'argent qui n'adhère pas à la surface dorée, mais en est au contraire séparé par un faible intervalle. Cette disposition produit un effet très-agréable; la nuance jaune pâle de l'or sert de repoussoir au ton mat du filigrane et en fait admirablement valoir le dessin, sans que l'œil soit le moins du monde choqué, tant la transition est douce. L'objet sort, on n'en peut douter, des mains d'un orfévre suédois. On a toujours travaillé le filigrane en Suède et en Norwége avec une perfection rare; on l'y travaille encore aujourd'hui et j'insisterai plus loin sur cette fabrication moderne. Une autre vitrine renferme aussi des pots et des hanaps en métal repoussé; j'y ai remarqué un singulier pot dont la panse ventrue se cambre en tête de Silène.

Cuillers en argent ciselé et gravé, XVIe et XVIIe siècles. A S. M. le Roi. Une fort jolie cuiller en vermeil ciselé porte le monogramme I H S et le millésime de 1617.

Une parure suédoise en filigrane très-finement exécuté; elle se compose de deux broches et d'une agrafe.

Un grand et magnifique hanap en vermeil, surmonté d'un bouquet en filigrane d'argent et rehaussé d'armoiries peintes; de gueules à trois écussons d'argent, 2 et 1, timbré d'une couronne de comte. Ce hanap, qui provient d'un Corps de métier, XVIIe siècle, a été envoyé par le Musée de Gœtheborg, province de Westro-Gothie.

Un médaillon de Charles XII en métal repoussé. Appartient à S. M. le Roi.

Suivant un antique usage, les fiancées suédoises, au moment de recevoir la bénédiction nuptiale, portaient une cou-

ronne et une ceinture d'orfévrerie. Quand les familles n'étaient pas assez riches, et le cas se présentait fréquemment à la campagne, pour acheter elles-mêmes ces objets, l'église du lieu se chargeait de les leur fournir. Toute sacristie rurale possédait une ou plusieurs parures de mariée, souvent offertes par le seigneur du village et destinées à rehausser pendant quelques heures les grâces naturelles des jeunes épousées. Le curé et la fabrique devaient percevoir un droit de location. La paroisse de Wisingô a envoyé une couronne très-élégante en vermeil ciselé et orné de pierreries ; fin du XVIe siècle. Une autre, non moins jolie, qui date de la même époque, a été adressée par S. M. le Roi. Une troisième couronne, aussi en argent doré et ciselé, XVIIe siècle, se compose de dix plaques articulées, jointes ensemble par des charnières, absolument comme les anciens diadèmes byzantins. Ces plaques, surmontées d'un haut pignon découpé, amorti par une fleur de lys, avec un mufle de lion sur le tympan, comportent des arcatures abritant un personnage placé entre deux lions. Trois feuilles d'arbre mobiles en métal sont attachées, 2 et 1, à chaque plaque et doivent produire un cliquetis assez singulier quand on remue la tête. Les femmes des pêcheurs de Sondmôr portent encore de hautes couronnes aux jours fériés.

On est également redevable à l'église de Wisingô d'une ceinture de mariage, style Renaissance, en argent doré et ciselé. Elle est formée de panneaux à charnières, ornés de tritons et d'enroulements en haut relief. Chaque articulation est dissimulée par une statuette de même travail. C'est un ravissant spécimen de l'orfévrerie suédoise vers la fin du XVIe siècle. D'autres ceintures sont moins remarquables ; il en est cependant une que je veux citer : c'est une chaîne d'argent d'où pend un médaillon sur lequel on lit : *Petrus*

Brahe comes III Wissingsbourg 1665. Elle appartient aussi à l'église de Wisiagô.

MARINE. — Un modèle de galère destinée à naviguer sur la Baltique; XVIIIe siècle. Ce navire, au pont et aux batteries garnis d'une formidable rangée de canons, m'a semblé offrir dans la pratique un assez grave inconvénient. Les rameurs sont placés au-dessous de la batterie basse et le projectile devait à sa sortie friser d'un peu trop près leurs oreilles. Ils étaient alors contraints à baisser la tête ou à se coucher sur leurs bancs à chaque bordée. La moindre distraction pouvait devenir fatale, et, bien que la vie des galériens n'ait jamais été précieuse aux yeux des anciens criminalistes, — je ne parle pas des officiers de marine, — il fallait cependant la ménager si l'on tenait à conserver du monde pour la manœuvre.

ARMES, ARMURES ET SYMBOLES MILITAIRES. — La patrie de Gustave Wasa, de Gustave-Adolphe et de Charles XII, le peuple qui a mis la couronne au front d'une des plus hautes illustrations de l'armée française, le Maréchal Bernadotte, prince de Ponte-Corvo, devait nécessairement se distinguer par un envoi d'armes caractéristiques. La Suède a parfaitement répondu à ce qu'on était en droit d'exiger d'elle.

L'ARMURE COMPLÈTE DE GUSTAVE WASA occupe la place d'honneur au centre de la galerie. Le libérateur de la Suède méritait sans conteste une pareille distinction. Cette armure, posée sur un cheval de bataille, est en acier poli et d'une simplicité toute militaire. L'épée nue du grand monarque est attachée à son gantelet droit; aucun ornement ne la décore. Le harnachement du cheval est, au contraire, d'une remarquable richesse. Des enroulements, des fleurons, des lions et

des griffons marins, des écussons armoriés, brodés d'or relevé en bosse dans le style italien du XVIe siècle, y ressortent sur un fond de velours noir. Le blason de la famille Wasa, tranché d'or et de gueules, à la bande d'argent, la gerbe au naturel brochant sur le tout, brille en avant sur le poitrail. Entre les jambes du cheval on voit une petite civière, analogue aux brancards sur lesquels on porte les statues de nos saints en procession. Cette civière, recouverte d'un galon cloué, est pliante et servait de montoir portatif aux cavaliers ; deux pages la soulevaient jusqu'à la hauteur voulue. Je m'étais cent fois demandé comment un guerrier bardé de fer parvenait à se mettre en selle à l'aide seule de l'étrier ; le meuble assez rare du Musée d'artillerie de Stockholm est venu me fournir l'explication cherchée.

Quatre faisceaux de hallebardes, de mousquets anciens, de fusils de divers modèles, de sabres et d'épées, cantonnent aux angles le piédestal de Gustave Wasa. Ces armes appartiennent aussi aux collections du Musée d'artillerie de Stockholm. Contre la muraille se trouvent deux trophées d'épées, haches, lances, arbalètes, boucliers, cottes de mailles et harnachements de cheval. Le centre de chaque trophée est relevé par un casque rond complétement entouré d'un large bord rabattu. Ces casques datent du XVe siècle ; ils se nomment en français, *bassinets*, et en danois, *stormhat*, préservatif d'orage : en effet, la pluie pouvait difficilement entrer dans le cou du soldat qui en était coiffé.

Une épée de cérémonie ; poignée de forme antique, lame arrondie à l'extrémité. Cette lame est gravée ; le portrait de Gustave-Adolphe et les armoiries des diverses provinces de Suède y sont exécutés au burin.

Quelques poires à poudre sculptées et gravées.

Une couleuvrine en fer se chargeant par la culasse, XVe siècle. AuMusée d'artillerie.

Un petit canon espingole en bronze, au millésime de 1708. Il est monté sur un affût traîneau flanqué de deux caissons à la place des roues. La pièce est aplatie ; le forage y a pratiqué trois tubes parallèles du calibre de 0^{m}04 environ, communiquant entre eux par deux rainures et aboutissant à une triple gueule. La gargousse, munie de trois biscayens certainement ramés, était poussée jusqu'au tonnerre par un refouloir en trident. Ce canon, invention probable de Charles XII, était destiné à manœuvrer sur la glace, où sa facilité de locomotion et ses projectiles pouvaient le rendre très-nuisible à l'ennemi. Les biscayens ramés, en ricochant et surtout en glissant, devaient rompre plus de jambes qu'un coup de mitraille ordinaire. Néanmoins, un pointage incertain et un tir lent, — car il fallait écouvillonner chaque tube l'un après l'autre, opération qui, au XVIIIe siècle, exigeait des soins minutieux à cause de la qualité inférieure des poudres,—ont vraisemblablement fait renoncer au canon espingole. L'expérience, d'ailleurs n'aura pas réussi, puisqu'on n'en connaît pas d'autre exemple. Au Musée d'artillerie.

L'Épée de Charles XII est d'un aspect sévère ; le héros qui la ceignit détestait le luxe. Avec sa lame plate et sa poignée en métal doré, cette arme ressemble aux épées de nos officiers de grosse cavalerie. Elle est un peu lourde, mais facile à manier ainsi que j'ai pu m'en assurer, car j'ai eu le privilége de la tirer du fourreau. Elle appartient aujourd'hui à S. A. R. Mgr le Prince Oscar ; l'épée de Charles XII ne pouvait tomber en meilleures mains.

Un ancien drapeau suédois peint sur toile au XIVe siècle. Saint Laurent et saint Olaf y sont représentés. Je crois que

ce drapeau était moins un symbole guerrier qu'un insigne religieux ou civil.

Dans les camps du Moyen-Age, la tente des barons et chevaliers se reconnaissait au loin par les bannières ou pennons armoriés plantés devant elle. Une bannière plus grande distinguait le pavillon du souverain. Les rois de Suède restèrent longtemps fidèles à cet antique usage, témoin la bannière de Charles XI, — de soie blanche et à double queue comme nos gonfanons d'église. L'écusson royal de Suède occupe le centre ; les écussons des provinces, en moindres dimensions, sont rangés à l'entour. Le tout est brodé en or et soie de couleur. Je ferai observer en passant que les mêmes écussons, aussi en broderie, ornent plusieurs panneaux de la salle. Je doute que cette immense bannière, dont le poids accablerait deux hommes, ait jamais marché à l'ennemi ; son état de conservation est trop parfait. Elle n'a dû être déployée qu'au couronnement et à l'ouverture des États. On s'expliquerait ainsi comment la hampe, véritable mât d'une seule pièce, est demeurée vierge de toute avarie.

Costumes. — L'ancienne coiffure féminine, analogue au kakoschnik russe et en montre sous une vitrine, m'oblige à quitter un instant la galerie archéologique, mais non pour cela l'archéologie. Sous un rang d'arcatures en style gothique, disposées le long de son Exposition industrielle, la Suède a placé les costumes variés qui distinguent encore aujourd'hui les paysans suédois et norwégiens. Des figures isolées ou des groupes de personnages, grandeur naturelle, rendus avec une vérité incroyable et un profond sentiment de l'art, portent ces costumes dont la forme traditionnelle ne peut être contestée. On a poussé le scrupule jusqu'à n'employer que des vêtements ayant déjà servi. Les mains, moulées sur nature,

sont parfois d'une délicatesse exquise et témoignent d'une grande pureté de race. M. Sôderman, auteur de ces charmantes compositions toujours environnées par la foule, est un artiste original, appelé à de hautes destinées. On a voulu me le présenter, j'ai refusé ; mes éloges s'adressent donc à l'œuvre seule, rien pour l'homme. Maintenant que j'ai donné mon opinion, je m'estimerais fort heureux de serrer la main de M. Sôderman.

L'*Illustration*, nos des 20 et 27 avril 1867, ayant publié la série complète des costumes suédois, il me paraît inutile d'en parler davantage. Je dirai seulement que certains bijoux, notamment en Norwége et en Scanie, ont une physionomie orientale et que le filigrane d'argent entre pour beaucoup dans leur ornementation. Ainsi que je l'ai avancé ailleurs, les peuples du Nord ont de longue date travaillé le filigrane, circonstance que l'ethnogénie ne devrait pas négliger. Un habile fabricant norwégien, M. Tostrup, de Kristiania, a exposé de fort beaux ouvrages en filigrane, difficiles à confondre avec les produits du même genre envoyés par les industries étrangères.

Tel est le bilan de l'Histoire du travail suédois à l'Exposition. On pourra rencontrer ailleurs plus d'objets riches, plus d'attractions pour l'œil, mais je ne crains pas d'affirmer qu'entre toutes les nations accourues à l'appel de la Commission française, aucune n'a mieux que la Suède rempli les conditions du programme formulé dans la circulaire de M. le comte de Nieurwerkerke.

CH. DE LINAS.

(*La suite au prochain numéro.*)

DE

QUELQUES MONSTRES CHIMÉRIQUES

DE L'ÉPOQUE ROMANE

On a beaucoup disserté et l'on dissertera encore longtemps sur les monstres chimériques qui forment un des plus cu-

rieux motifs de décoration dans l'architecture romane. Re-

présentant souvent la puissance infernale, ils luttent avec l'homme; tantôt ils sont victorieux et tantôt ils subissent une humiliante défaite. C'est un monstre de cette dernière catégorie que nous voyons dans le chapiteau de Saint-Servais de Maëstricht, dont nous donnons le dessin à la page précédente.

Un homme, tranquillement assis, pose la main sur le cou d'une espèce de requin ailé et semble vouloir mettre sa tête entre les mâchoires béantes du monstre, comme font nos dompteurs aux spectables de la foire. La paisible assurance de l'homme fait contraste avec la rage impuissante de son adversaire. Ne serait-ce point le symbole du chrétien affermi dans la foi qui ne redoute rien des assauts du démon ?

Un autre chapiteau roman de la même église nous offre un homme nu, armé d'une massue, tenant en laisse une es-

pèce d'ours. L'ours est-il ici un symbole de la colère et de la vengeance : alors ce serait l'image d'une passion vaincue par l'homme. Est-ce tout simplement une fantaisie du sculpteur qui pouvait avoir un modèle sous les yeux? On sait que, dans plusieurs abbayes du Moyen Age, on était parvenu à apprivoiser des ours qui restaient les hôtes pacifiques de la basse-cour.

On aurait une curieuse collection de monstres et d'animaux fantastiques, en dessinant tous les anciens chandeliers qui sont conservés dans les églises, les musées et les collections particulières. Quand ils ont la forme d'une tige supportée par plusieurs pieds, ces pieds se montrent ordinairement sous la forme de reptiles. Parfois, c'est l'ensemble même du chandelier qui représente un animal porte-flambeau. Le grand chandelier de l'église de Léau, en Brabant s'appuie sur des chiens couchés.

Voici deux cavaliers en bronze qui s'attachaient à l'urne

baptistaire de l'église Saint-Germain, à Tirlemont. Ces fonts, dont la base est en pierre et la cuve en cuivre, datent de l'an

1149. Les deux fragments que nous avons dessinés font aujourd'hui partie du Musée de Bruxelles. Ces deux monstres dont l'un a presque une figure humaine, sont un spécimen de la dinanderie belge du Moyen Age qui, presque à la même époque (1102), a produit les douze bœufs des fonts de Liége. C'est un art qui semble avoir eu plus d'activité chez nous que dans le reste de l'Europe.

ARNAUD SCHAEPKENS.

LE CHEVAL

Etude de Zoologie myſtique & monumentale

Selon le sens anagogique, le cheval est une figure de l'humanité du Sauveur.

Dans le domaine allégorique et selon le point de vue auquel il est envisagé, le cheval fait allusion :

1° D'une part aux Saints de la terre, aux hommes simples dans la foi et soumis à la volonté et à la parole divines : d'autre part, aux chrétiens sans constance et sans jugement, ou indociles au saint joug par faiblesse d'esprit et par ignorance ;

2° Aux Apôtres et à tous ceux qui propagent la bonne nouvelle de l'Évangile.

Selon le sens tropologique, le cheval représente :

A son bon point de vue, 1° la rapidité de la vie :

A son mauvais point de vue, 2° le corps, les sens, l'instinct matériel dans l'homme ; 3° l'orgueil, l'opiniâtreté, la rébellion dans l'ordre spirituel ou les hommes dominés par ces vices ; 4° la chair prévalant sur l'esprit, l'adultère matériel, l'adultère spirituel.

I.

Sens anagogique.

Au point de vue *anagogique* et pris dans sa bonne acception, le cheval personnifie l'humanité de Notre-Seigneur Jésus-Christ, dont la divinité est figurée par le cavalier qui le monte et qui lui imprime sa direction.

Par la nuance de sa robe, le cheval caractérise des circonstances spéciales ou certaines qualités personnelles au Fils de l'homme. Dans la couleur blanche, couleur de la réjouissance et particulière aux chevaux les plus généreux et à ceux des triomphateurs, les écrivains sacrés nous montrent de glorieuses allusions aux victoires de Jésus-Christ sur la mort, à son triomphe sur l'enfer, à la sainteté et à la splendeur de sa gloire. Quand le cheval mystique est roux, ce qui est la nuance du sang, il fait allusion à Jésus-Christ, juge et vengeur, tel qu'il se montrera à la fin des siècles, tel qu'il apparaît dans la prophétie d'Isaïe foulant le pressoir de Bosra, y écrasant ses ennemis comme une vendange maudite, ayant ses vêtements rougis de leur sang [1], et encore comme il est dépeint dans plusieurs tableaux de la magnifique vision apocalyptique [2].

Sur les miniatures des manuscrits du Moyen Age où l'on voit en parallélisme le texte et l'interprétation des figures

[1] Isaïe, lxiii, 1, 2, 3.

[2] Équus est humanitas Christi : ut in Apocalypsi (vi, 2) : « Ecce equus albus », id est, caro Christi, omni sanctitate fulgens. (R. Maur., *Allegor.*)

Vir qui ascendit super equum rufum, Dominus atque Salvator est, qui dispensationem nostræ carnis assumpsit. (R. Maur., *Allegor.*, et ibid. *de Univ*).

des Livres saints, la monture de Notre-Seigneur Jésus-Christ est invariablement blanche. C'est toujours ainsi qu'on le voit dans la scène de sa dernière entrée à Jérusalem sur l'ânesse de Bethphagé.

II.

Sens allégorique.

LE CHEVAL, A SON BON ET A SON MAUVAIS POINT DE VUE. — 1° Le cheval, emblème des justes, ou des âmes indociles par faiblesse d'esprit ou par ignorance.

Le cheval est par sa nature, à raison de son intelligence, de sa docilité, de sa facilité à obéir et à s'attacher, et aussi des services importants et fidèles qu'il rend à son maître, l'un des animaux qui vivent le plus près de l'homme et avec lesquels il est plus agréable et plus avantageux à celui-ci d'être en relation. Envisagé à ce point de vue de ses bons instincts, il fait allusion dans le mysticisme aux élus vivant sur la terre, aux chrétiens simples et dociles, aux Saints de ce monde considérés par métaphore comme la monture de Dieu, toujours attentifs à sa voix et prêts à se laisser guider dans les voies du salut par les maîtres spirituels qui le représentent. « Equus, vir sanctus, dit le savant abbé de Fulde, ut in Job : « Deridet equum et ascensorem ejus »: quod diabolus in simulatoribus suis quemlibet virum sanctum, et qui ei dominatur, Deum contemnit [1]. »

[1] RH. MAUR, *Allegor. in un. Script. sacr.* — Jumenta in montibus sunt simplices in Ecclesia catholica constituti, qui in cacumine fidei habitare noscuntur. (Ibid, VIII, 7.) — Jumenta mystice fideles sunt in Ecclesia, sed spiritali intellectu carentes. In psalmis, « homines et jumenta, etc. ». Item, jumenta, intellectu et eloquio carentes, in psalm. 72 : « Ut jumentum etc. ». (Ibid.) — Equus, vir sanctus : in Habacuc, « qui ascendis super equos

Parmi les miniatures sans nombre qui au fond des *Scriptorium* et sous les mains des moines ont enrichi d'illustrations tous les commentaires des Écritures, nous ne citerons que celle du 8e verset du 35e psaume : « Homines et jumenta salvabis, Domine », dans une bible ystoriale manuscrite de la Bibliothèque impériale. Cette miniature offre plusieurs personnages de toute condition et de tout costume en adoration devant une statue drapée qui tient dans ses mains un calice. Au bas, on lit : « Par les bestes et les jumens, sont entendus les simples crestiens qui ardent en la foy selon leurs différens conditions ».

Pris à son mauvais point de vue, le cheval, mis en rapport métaphorique avec l'homme, fait allusion aux hommes de peu de sens et de petite intelligence. Ainsi est encore interprété ce même passage de l'Écriture : « Homines et jumenta salvabis, Domine », c'est-à-dire, selon plusieurs commentateurs, les âmes détachées, *homines*, et les insensées, *jumenta*, les hommes vivant selon l'esprit, et ceux qu'aveugle la fascination des choses matérielles. Ainsi encore il faut entendre cette autre parole des psaumes : « Nolite fieri sicut equus et mulus, quibus non est intellectus » : le cheval, c'est-à-dire l'âme éclairée et intelligente dans les voies spirituelles, et le mulet, c'est-à-dire l'âme stérile en bonnes œuvres [1]. Nous n'insisterons point sur ces allusions, repro-

tuos, etc. ». (S. Eucher., *Form. spir.*, iv.). — Quos... vates Habacuc Domini equos nominat, animas intelligit Adamantius, quæ frenum disciplinæ sanctioris accipiunt, jugumque suavitatis quæ ab ipso Domino proficiscitur, portant, ejusque spiritu regi patiuntur, etc. (Pier. Valer., *Hierog.*, lib. iv, fol. 33.)

[1] Quid enim per homines, nisi sapientes, rationabiles, et viros justos intelligamus? quid vero per jumenta, nisi stultos, fatuos, libidinosos ?... quantum homines a jumentis, tantum, isti inter se differre videntur. (S. Brun. Ast. *Expos. in psalm.*).— « Homines et jumenta salvabis », id est sapientes

duites dans tous les interprètes sacrés et suffisamment transparentes.

2° Le cheval, emblème des Apôtres. — Le nom de coursiers du Très-haut, donné dans plusieurs passages de l'Écriture aux Apôtres, aux quatre évangélistes saint Mathieu, saint Luc, saint Marc et saint Jean et généralement à tous les envoyés de Dieu, a déterminé l'acception du cheval dans l'allégorie chrétienne [1]. Origène, saint Grégoire, saint Eucher, tous les commentateurs sacrés montrent unanimement dans ces passages et dans plusieurs autres textes analogues où le cheval est mis en scène, la figure des Évangélistes et des Apôtres, soit poussés par l'esprit de Dieu à travers les flots de la mer du monde ou jetés parmi les combats de l'apostolat, soit traînant le char de l'Église ou celui de la Loi nouvelle, soit encore prenant leur course et montés par des personnages figuratifs. Origène appelle les Apôtres les coursiers du Seigneur : il sont, dit-il, domptés par le frein de sa discipline, régis par son esprit de grâce, et volent là où il lui plaît de les envoyer : « Beatas, ajoute-il en étendant les allusions de ces chevaux à l'âme juste et aux élus (animas) quæ dorsum incurvavere suum [2] ! »

Le savant abbé de Fulde commentant cette belle image de la prophétie d'Habacuc : « Ascendes super equos tuos et

et rationabiles, et brutos et idiotas : sive homines et jumenta, id est justos et peccatores. (Odd. Astens. *Expos. in Psalm.*).

[1] Qui ascendis (Domine), super equos tuos... Viam fecisti in mare equis tuis... Ou bien, selon le texte hébreu : « Ascendes super equos tuos, et equitatus tuus salus... Misisti in mare equos tuos, turbantes aquas multas. (Habac., III, 8, 15.). — Ecce vir, ascendens super equum rufum. (Zach., I, 8.) — Ecce equus albus : et qui sedebat super eum vocabatur fidelis et verax. (*Apoc.*, XIX, 11.)

[2] Origen. in Job XXXIX et alias. — S. Gregor. *Mor.* — Et *passim* dans les Gloses sacrées.

equitatus tuus salus : Misisti in mare equos tuos, turbantes aquas multas », en fait la même application : « Ce prophète, dit-il, entend par cette mer le monde, et par ces coursiers de Dieu les prédicateurs. Ces chevaux de Dieu faisant irruption parmi cette mer, ses flots ont été troublés, c'est-à-dire que les Apôtres s'étant répandus par tout l'univers, les cœurs des nations ont été émus, ceux-ci par leur conversion spontanée à la voix divine, ceux-là par la répulsion qu'ils lui opposaient et par la persécution même qu'ils suscitaient à ces messagers du salut. C'est avec raison, poursuit le même docteur, qu'il est dit plus haut de ces chevaux, c'est-à-dire des ministres de la parole divine : « Vous monterez, Seigneur, sur vos coursiers à travers les mers »; afin qu'on entende bien par ces deux paroles que le Seigneur envoie ses prédicateurs dans le monde, de telle manière, que leur enseignement n'est jamais destitué ni de son inspiration ni de son esprit : et que, comme le cavalier règle tous les mouvements de sa monture, ainsi Dieu inspire et dispose toutes les pensées de ses envoyés [1] ».

[1] Rhab. Maur. *in Cantic. Habac.*, t. III oper. p. 306-308.— Per equos Apostoli, ut in Habac.: « Misisti in mare equos tuos »; id est, in mundum uni versum prædicatores tui. (Rh. M. *Allegor.*). — Equus, vir sanctus : in Habacuc : « Qui ascendis super equos tuos ». (S. Eucher., *Form. sp.*, I.) — Ab hujusmodi pernicitate, Habacuntis prophetæ dictum : « Qui ascendes super equos tuos », theologi de Apostolis prædictum volunt, unde repentina salus esset omnibus piis proventura. In divinis Litteris, ubi Eliseus montem auxiliaribus equitibus... conspexit, quosque vates Abacuc Domini equos et equitatus nominat, animas intelligit Adamantius quæ frenum disciplinæ sanctioris accipiunt, jugumque suavitatis, quæ a Domino proficiscitur portant, ejusque spiritu regi patiuntur. Beatasque illas appellat quæ dorsum incurvavere suum, ut dorso Verbum Dei sessorem accipiant : cujus frena patiantur, et quoquo versum ille impulerit, iter arripiant. Ejus denique habenis moderati, non ex libidine sua, sed tanti sessoris arbitrio flectantur, cursum incant, et consistant. (Pier., *Hierog.*, IV.) — V. aussi Origen., *in Job;* S. Gregor., *Moral.*, et tous les commentaires des Livres sacrés.

Nous pourrions citer de nombreuses explications conformes à celle-là. L'esprit raffiné et minutieux du Moyen Age n'a pas manqué de rechercher tous les points de comparaison simultanément applicables aux Apôtres et aux coursiers et s'est plû à les mettre en parallélisme. Suivant pas à pas dans leurs commentaires la magnifique peinture que Job a faite du cheval, ils en appliquent tous les détails aux Apôtres avec cette recherche d'assimilations qui est un des cachets de l'époque. Ainsi, par exemple, ils comparent la célérité des chevaux à l'extrême rapidité des voyages apostoliques ; la docilité de ces animaux, leur obéissance passive aux indications de la bride, à la répression du mors, à l'excitation de la voix, à leur avis, se rapporte à la promptitude des Apôtres aux ordres souverains de Dieu : l'instinct belliqueux de ceux-là, leur ardeur parmi les batailles, leur énergie dans la mêlée, à la fermeté de ceux-ci contre les oppresseurs et les hérétiques, à leur constance dans les luttes contre l'incrédulité et l'erreur, et à leur courage dans le feu des persécutions; enfin, le hennissement de ceux-là, aux prédications que ceux-ci ont fait retentir par toute la terre, etc. [1].

[1] Equus vero, aliquando in bonam partem, aliquando in malam. In bonam partem, ut est illud Habacuc : « Ascendes, inquit, super equos tuos, et equitatus tuus, salus » : et in Job divina vox ait : « Numquid præbebis equo fortitudinem, aut circumdabis collo ejus hinnitum, etc.? » Hic equus prædicatores sancti intelliguntur, quorum sessor Dominus est, qui eis fortitudinem, hoc est constantiam mentis dat, et sonum sanctæ prædicationis. (Rh. Maur., *de Univ.*, vii, 8.)

Hinnitus est prædicatio, ut in Job : « Circumdabis collo ejus hinnitum » : id est, mentem prædicatoris ditabis sancta prædicatione. (Rh. Maur., *Allegor.*).

Sed quid est iste, quod huic equo Dominus se proclamat dare fortitudinem et postmodum collo ejus hinnitum circumdare se asserit? Hinnitus enim vox prædicationis exprimitur. Verus autem quisquis prædicator ante fortitudinem

Ce n'est d'ailleurs pas seulement le cheval de main qui est l'objet de ces différentes assimilations, mais aussi le cheval de combat et celui de trait. Si celui-ci porte les bagages et les fardeaux, les prédicateurs, les Apôtres, dociles au commandement de la charité mutuelle (alter alterius onera portate), portent non seulement le poids de leurs propres devoirs, mais celui des péchés, des épreuves et même des deuils de leurs frères [1]. Si le cheval traîne les chars, les apôtres sont à leur tour métaphoriquement attelés au char de l'Église, au char de la nouvelle Loi, au char des deux Testaments, au char de Dieu même, et nous aurons bientôt à dire ce que l'Art chrétien s'est approprié de ces métaphores sacrées. Il n'est pas jusqu'au désintéressement, commun il est vrai au cheval et aux autres animaux travailleurs au profit d'autrui, il n'est pas jusqu'à l'assujettissement qui l'oblige à recevoir sa nourriture journalière des mains de l'homme, qui n'aient été interprétés, toujours dans le sens des Apôtres. Ainsi, les glossateurs nous font observer que, tandis que les pasteurs travaillent pour nourrir nos âmes, ils n'attendent que de Dieu seul et comme de sa

et postea hinnitum accipit, qua cum in se prius vitia extinxerit, tunc pro erudiendis aliis ad vocem prædicationis venit. Equus iste habet fortitudinem quia adversa constanter tolerat ; habet hinnitum, quia ad superna blandiens vocat. Huic equo Dominus et fortitudinem et hinnitum se dare testatur, quia in prædicatore nisi et vita et sermo conveniunt, nequaquam virtus perfectionis apparet. (S. Grégor., *Moral.*, lib. xxxi, cap. 39, tit. 51.)

[1] Equi Salomonis (III Reg., cap. 10) prædicatores Christi designant, quibus Christus per orbem terrarum vehitur, in quibus contra dæmones præliantur. (Hug. à S. Vict., *Allegor.*, vii.) — « Homines et jumenta salvabis... » : homines, id est carnales et imperfectos : et « jumenta hominum » id est Apostolos, qui totius Ecclesiæ sarcinam sustinent. (Odd. ast., *in Psalm.* 25.) — Jumenta illos significant, qui aliorum onera misericorditer portant : de quibus Apostolus ait : « Alter alterius onera portate, et sic adimplebitis legem Christi. (S. Brun. Ast. *sup. Pentat.*, i) ».

propre main l'aliment spirituel qui soutient la force des leurs [1]. Il n'est pas un de nos lecteurs qui ne puisse s'assurer par soi-même de toutes ces applications, en ouvrant au hasard les gloses des commentateurs sur les passages d'Habacuc, de Job, du Cantique des Cantiques, de Zacharie, de l'Apocalypse, etc., où il est question du cheval [2]. Forcée de restreindre nos citations et préférant les choisir dans les traités du Moyen Age moins répandus et moins accessibles que les textes de l'Écriture, nous indiquerons ici le beau commentaire de saint Brunon d'Asti sur la magnifique peinture du cheval tracée au 39e chapitre de Job :

« Le cheval, dit-il, signifie les docteurs de l'Église qui tiennent leur force de Dieu et qu'il régit et gouverne par le frein de l'équité. Il leur a donné le hennissement, c'est-à-dire non-seulement la proclamation de ses louanges, mais la joie intime et immense qu'ils trouvent à les célébrer et à les faire retentir par toute la terre. Semblables à la sauterelle que surexcitent encore les feux ardents du midi, ces docteurs sont plus intrépides, plus brûlants du zèle des âmes au plus fort des persécutions ». Saint Brunon poursuit ligne à ligne l'interprétation du texte sacré, et en applique les moindres détails aux Apôtres. Le poëte remarque-t-il que le coursier souffle avec violence quand il se voit dans la mêlée jeté à travers les périls, il faut y voir, selon le saint commentateur, les docteurs de l'Église manifestant d'autant

[1] « Qui das jumentis escam... ». Hæc sunt illa jumenta, quæ totius Ecclesiæ onera ferunt, per quæ Apostoli et doctores significantur... Isti autem... spiritualibus cibis nutriuntur, qui eis a Domino præparantur. (S. Brun. Astens. *in Psalm.* 146.)

[2] Habacuc, iii, 8, 15. — Job, xxxix, 19, 25. — Cantic. cant., vi, 11. — Zach., i, 8. — Apoc., xxix, 11.

plus leur zèle et la ferveur qui les embrase, quand on cherche à les effrayer par les terreurs et par les menaces : s'il « creuse la terre de son pied », c'est que les ministres sacrés frappent et creusent en quelque manière le cœur des puissants de ce monde pour en attaquer l'endurcissement. La *corne* et l'*ongle* du cheval marquent ici, selon lui, la force et la puissance de leur parole : et s'il *s'élance avec audace*, c'est qu'ils se jettent en avant pour défendre la vérité, eux à qui le Seigneur a dit : « Ne craignez pas ceux qui ont le pouvoir de tuer le corps, mais qui ne peuvent rien sur l'âme ». Si le cheval « court vaillamment au-devant des hommes armés », si « la peur lui est inconnue », si « le tranchant du glaive ne l'effraie point, si les flèches sifflent autour de lui sans le frapper d'épouvante », si « le fer des dards et des lances le frappe de ses éclairs sans l'étonner », c'est ce qu'on peut voir en mille manières dans les actes de tant de martyrs et de tant de Saints et dans le récit des combats qu'ils soutinrent contre les princes impies, les Juifs, les hérésiarques et les adeptes de l'erreur. Si, quand la trompette se fait entendre, le cheval tressaille de joie; s'il bondit et s'écrie « Vah ! » s'il flaire de loin la bataille, les excitations sonores des chefs et les cris confus des combattants, c'est que quand les saints missionnaires sentent prêts à fondre sur eux les flots des tempêtes humaines et les fureurs des opposants, ils crient : « Me voici ! » et se réjouissent; que, lorsqu'ils entendent de loin les excitations mutuelles qu'échangent les ennemis de Dieu, ils ne peuvent parmi ces luttes que livrer leur vie pour sa cause, ce qui est leur plus chère ambition; ou faire triompher la foi, ce qui est leur bonheur et leur gloire [1] ».

[1] S. Brun. Astens *in Job*, xxxix.

Les commentateurs étendent unanimement les mêmes applications *aux quadriges* nommés dans les Écritures et aux quatre coursiers attelés à ces chariots. C'est en vertu des théories si répandues au Moyen Age sur le mysticisme des nombres, qu'ils montrent dans ce quadruple attelage une des figures mystiques des quatre Évangélistes. Nous empruntons encore ici le témoignage du savant évêque de Segni à propos des « quadriges d'Aminadab » nommés dans le Cantique des Cantiques, verset onzième : « Je ne savais pas ; mon âme a été toute troublée au dedans de moi à cause des quadriges d'Aminadab ». « C'est ici, dit le saint Évêque, la Synagogue qui parle (en s'adressant au Rédempteur): Tu es venu, dit-elle, dans le jardin, mais je ne l'ai point su : c'est-à-dire, j'ai ignoré ton avénement. Pourquoi? parce que « mon âme m'a troublée », et cela, « à cause des quadriges d'Aminadab [1] ». Ainsi, dit-elle, j'ai vu Aminadab, c'est-à-dire, j'ai vu et entendu le Christ, car le nom d'Aminadab signifie *celui qui se lève tout à coup pour son peuple et parmi son peuple* (*populi mei spontaneus*). Cet Aminadab est donc Jésus-Christ, qui n'hésita point à verser tout son sang pour nous [2]. C'est de ce Sauveur que la Synagogue vit les quadriges : c'est lui dont elle vit les Apôtres dont il régissait les démarches et qu'il dirigeait comme un habile conducteur. C'est ce que signifient encore ces paroles de la prophétie d'Habacuc (III, 8) : « Vous montez sur vos coursiers (Seigneur), et vos quadriges portent le salut ». C'est là ce que

[1] Nescivi. Anima mea conturbavit me, propter quadrigas Aminadab. Revertere, revertere, Sulamitis, revertere, revertere (*Cant. canticor.*, VI, 11) ».

[2] Saint Brunon cite ici en note l'autorité du commentateur auquel on a attribué le nom de Cassiodore : Aminadab, dit-il, abnepos fuit Judæ, per quem generatio Christi contexitur. Interpretatio autem Aminadab, *populi mei spontaneus* : ideoque significat Christum, qui populi sui spontaneus fuit. (CASSIODOR., *Supp.*).

vit la Synagogue, tel fut le motif de son trouble..... Elle entendit la prédication des Apôtres et elle se sentit troublée, parce que leur enseignement lui sembla contraire à la loi... La voix des quadriges, c'est-à-dire celle des Apôtres. Cette voix répète quatre fois : revenez, « revertere », parce que les Évangélistes sont quatre, et ne cesse de répéter : « Revenez au Seigneur, revenez [1] ».

[1] « Nescivi. » Vox Synagogæ. Tu, inquit, in hortum venisti ; ego autem nescivi, tuum adventum ignoravi. Quare hoc ? quoniam « anima mea conturbavit me », hoc autem « propter quadrigas Aminadab ». Vidi, inquit Aminadab, et audivi Christum. Aminadab namque spontaneus populi sui interpretatur. Et igitur Christus Aminadab, siquidem pro nobis sanguinem proprium fundere non dubitavit. Hujus autem quadrigas vidit Synagoga. Vidit et Apostolos, quos Christus regebat et ut bonus auriga dirigebat. Hinc est quod dicitur (Habac., III, 8) : « Qui ascendes super equos tuos, et quadrigæ tuæ salvatio ». Hoc vidit Synagoga ideoque conturbata est... Audivit et Apostolos prædicare : conturbata est, quoniam contra legem loqui videbantur... Vox quadrigarum, id est Apostolorum... Quater autem *revertere* dicitur, quoniam quatuor sunt Evangelia, quæ revertere, revertere dicere non cessant. (S. Bruno Ast., *In Cantic. canticor.*, VI, 11.)

Dans son traité *de Novo Mundo*, saint Brunon montre aussi le cheval comme l'un des emblèmes des Apôtres, et rappelle les mêmes textes dont on vient de lire les commentaires. « Equi præterea, et boves vocantur Apostoli, quoniam per ipsos et bella sua fecit, et agrum suum coluit Dominus. Nullum animal tam idoneum ad bellum sicut equi, nullum tam idoneum ad agriculturam sicut boves invenitur. Isti sunt illi equi, de quibus dicitur (Job. XXXIX, 8) : « Qui ascendis super equos tuos, et quadrigæ tuæ salvatio ». Hos ille equus albus significat in Apocalypsi super quem Dominus cum arcu sedere describitur, cui corona datur, quia ad hoc exivit ut vinceret, etc. (S. Bruno Astens. *de Laudibus Ecclesiæ*, cap. *de Animalib. novis.*).

Dans le livre *Præmiorum* de saint Isidore de Séville : « Zacharias vidit et quadrigas quatuor, uno prædicationis evangelicæ jugo currentes. Post hæc, aspicit equos missos ad prædicationem mundi : primum, rufum, prædicationem martyrii : secundum, nigrum, squalorem penitentiæ : tertium, album, candorem baptismati, etc. ».

Dans le traité des Allégories bibliques de Raban Maur : « Quadrigæ sunt apostoli, ut in cantico Habacuc, qui ad Christum per mundum veniebant, populum per fidem salvabant. Quadrigæ, sancti doctores, ut in cantico, etc.».

Ce trouble, que saint Brunon attribue allégoriquement à la Synagogue, saint Grégoire l'entend des âmes au point de vue tropologique. A ses yeux, les mers, immobiles et restées longtemps en repos, sont les âmes humaines, engourdies pendant plusieurs siècles et appesanties sous le joug des vices : mais les mers ont été troublées lorsque la cavalerie de Dieu a fait irruption dans ses flots ; c'est-à-dire, quand les Apôtres se sont répandus jusqu'aux extrémités du monde, les cœurs enchaînés dans ce faux repos en ont été arrachés tout d'un coup par les chocs et les soulèvements salutaires de cette mer [1].

Toutes ces allusions mystiques sont familières au clergé jusqu'au XVIIe siècle, et on les trouve à profusion dans le langage de la chaire. Voici comment le savant Hugues, écolâtre de Saint-Victor, en emploie plusieurs dans un sermon sur les Apôtres, prononcé en présence des Religieux de cette célèbre abbaye. Après avoir appliqué à ces coursiers mystiques de l'Évangile cette parole d'Isaïe : « Et adducent fratres vestros de cunctis gentibus donum Domino in equis, et in quadrigis, et in lecticis, et in mulis et in carrucis », il l'explique ainsi qu'il suit :

« Par sa docilité au frein, le cheval signifie la répression des mauvais penchants : par son ardeur belliqueuse, la victoire sur les démons ; par ses pieds légers à la course, l'empressement aux bonnes œuvres ; par son activité à la traction

[1] Equi nomine, sanctus quisque prædicator accipitur, propheta attestante, qui ait : « Misisti in mare equos tuos, turbantes aquas multas ». Quiete quippe aquæ jacuerunt. Quia humanæ mentes diu sub vitiorum suorum torpore sopitæ sunt. Sed equis Dei mare turbatum est, quia missis sanctis prædicatoribus, omne cor quod pestifera securitate torpuit, impulsu sanctiferi maris expavit. Hoc itaque loco, equi nomine sanctus prædicator accipitur, cum beato Job dicitur : « Numquid præbebis equo fortitudinem, etc, ». (S. Gregor., *Moral.*, xxxi, 39.)

et au transport des fardeaux, l'obéissance et l'acceptation de toute tâche laborieuse. Les quadriges, par leurs allusions aux quatre Évangélistes et aux quatre vertus cardinales, c'est-à-dire à la prudence, à la force, à la justice et à la tempérance, répondent à la pratique de ces vertus. Les litières dans lesquelles on est porté comme dans le repos d'un lit, figurent la quiétude intérieure de la vie contemplative. Le mulet, animal stérile, est l'emblème de ceux qui se font eunuques volontaires en vue du royaume des cieux ; les chariots font allusion par leur deux roues aux deux vertus qui font avancer et progresser l'âme : je veux dire la sagesse et la science.

« Ceux donc qui répriment énergiquement le vice en eux-mêmes, qui savent triompher des démons, qui produisent de bonnes œuvres, qui supportent avec ardeur les travaux dont ils sont chargés, ceux-ci sont amenés à Dieu, montés sur des chevaux mystiques.

« Ceux qui accomplissent les préceptes rassemblés dans les Évangiles et qui s'exercent aux quatre vertus cardinales, à la prudence, à la force, à la justice et à la tempérance, ceux-là sont amenés à Dieu dans les quadriges.

« Ceux qui répudient les absorptions de la vie active et se rassasient des douceurs de la contemplation céleste, sont portés à Dieu dans des litières.

« Ceux qui, foulant aux pieds les plaisirs profanes et fuyant tout hymen terrestre, se vouent à la pureté de la chasteté, sont amenés à Dieu montés sur des mulets.

« Ceux enfin qui s'adonnent à l'étude de la science et à la distribution de la parole divine, sont amenés à Dieu dans des chariots (à deux roues) [1] ».

[1] Hug. a S. Victor, t. III, *Serm.* 50.

EXEMPLE DE L'INTRODUCTION DU CHEVAL AU POINT DE VUE ALLÉGORIQUE DANS LES ŒUVRES DE L'ART CHRÉTIEN. — Calqué sur l'Écriture sainte, l'Art chrétien a représenté les quatre Évangélistes transformés soit en chevaux de trait, soit en coursiers de main : et lorsqu'il les montre sous d'autres figures, il les met néanmoins très-souvent en scène dans des actes qui n'appartiennent qu'aux uns ou aux autres de ces chevaux. Maintes fois, par exemple, tout en leur conservant la figure des quatre animaux évangélistiques (l'homme, le lion, l'aigle et le taureau ou le veau), il les attelle au char de Dieu, à celui de la Loi ancienne, à celui de la Loi nouvelle, à celui même de l'Église, et les montre dans l'acte de le traîner. D'autres fois, réunissant leurs quatre types dans la figure d'un animal imaginaire réunissant dans sa personne la masse du corps du cheval et quelque membre de chacun des animaux évangélistiques, elle en fait la monture de l'Église ou celle de la foi personnifiées sous les traits d'une belle femme ordinairement nimbée, couronnée et reconnaissable à ses attributs. Telles sont deux personnifications de l'Église, l'une dans les verrières de la cathédrale de Freybourg-en-Brisgau, l'autre dans l'*Hortus deliciarum* de l'abbesse Herrade [1].

Ce thème est extrêmement fréquent dans les œuvres de l'Art chrétien jusqu'au XVIIe siècle et même au-delà. Un vitrail de l'abside de la basilique de Saint-Denis en France, vitrail très-connu à cause des nombreuses descriptions qui en ont été faites, représente les quatre animaux évangélistiques attelés chacun à l'une des quatre roues d'un char (le quadrige du Tout-Puissant), qu'on les voit tirant derrière

[1] Ces deux figures sont expliquées et gravées dans la Monographie des vitraux de la cathédrale de Bourges, par les PP. Cahier et Martin, planche d'étude IV, D et XII, lettre A.

eux par un effort simultané. Ce char allégorique affecte la forme cubique prêtée habituellement à l'arche d'alliance et contient, comme emblème de l'ancienne Loi, les deux tables du décalogue et la verge fleurie d'Aaron, et comme emblème de la Loi nouvelle, un crucifix de couleur verte, agencé en manière de filigrane et tenu entre les bras du Père éternel.

Au bas on lit ce distique :

Federis ex arca
Cruce Χρι sistitur ara :
Federe majori
Wlt ibi vita mori.

Les miniatures des bibles ystoriales et des bibles moralisées de la Bibliothèque impériale offrent de nombreux exemples analogues, et il n'est pas rare d'en rencontrer dans les œuvres de la Renaissance et même plus tard.

Les quatre Évangélistes, ainsi représentés en aigle, en lion, en veau et en ange et traînant le char de l'Église, sont sculptés en figures de ronde-bosse de grandeur presque naturelle sur un caisson de marbre blanc encastré dans l'un des murs de la cour de la maison du Bourgterould à Rouen [1].

A la Bibliothèque impériale, sur une miniature d'un manuscrit de la collection La Vallière, les quatre Évangélistes sont représentés sous la figure des quatre animaux évangélistiques, attelés au char du Très-Haut à la manière des chevaux et en marche pour le traîner. Ce quadrige, comme ceux des deux autres monuments que nous venons de signaler, met littéralement en scène ces paroles du *Traité des*

[1] Une réduction de ce caisson est encastrée dans la paroi de la chapelle de la Sainte-Vierge dans l'ancienne église des Dominicains de la rue de Vaugirard, à Paris; mais le badigeonnage bronzé dont on l'a défiguré, en 1866, a fâcheusement dénaturé le caractère de ce bas-relief délicat.

formules spirituelles de saint Eucher : « Currus Dei, sedes Dei (signat), vel quadriformitas Evangelistarum ». Sur ces monuments et sur nombre d'autres, les Évangélistes sont bien littéralement montrés en action à titre de « chevaux de Dieu » (ascendis super equos tuos, Domine), et le quadrige qu'ils traînent représente dignement la métaphore de *chariot du salut*, « et quadrigæ tuæ, salvatio ».

Dans un autre manuscrit de la même Bibliothèque, une charmante miniature représente un chariot plein et surchargé de personnages de tout âge et de tout costume parmi lesquels est un vieillard. C'est la mise en scène historique de l'arrivée du vieux patriarche Jacob en Égypte avec ses fils et leurs familles au jour où il y fut appelé par son fils Joseph [1]. Au bas on lit : « Ici vient Jacob : si guerpist (abandonne) tote sa possesion et tote sa terre : si se vient et envoie un char tot chargé de sa mesnie avec lui, et vient devant Joseph son fil, et il le reçoit liement ». En parallélisme avec l'exposé de ce fait que sa vérité historique n'empêche pas d'avoir été prophétique et figuratif, est placée la glose explicative du texte selon le sens spirituel. Elle nous apprend que ce triomphe de Job et de sa *mesnie* représentait d'avance au point de vue allégorique, le triomphe de saint Pierre, chef de l'Église, et de cette Église elle-même sur l'ancienne Loi et sur les traditions judaïques. Voici cette glose : « Ce que Jacob leissa sa manantise et sa terre, sénefie monseigneur Saint-Père (saint Pierre) qui leissa la vieil loi et le rolle as Juis, et il et tos ses autres deciples. Le char o (avec) tote sa mesnie sénefie la simple gent (les laïques), et diacres et sos-diacres qui portent l'Évangile et leissent viez loi. Ce que Joseph reçoit son père Jacob sénefie Jhu-

[1] Gen., xli, 5, 6 et 7.

crist qui reçoit monseigneur Saint-Père (saint Pierre) et tot les autres, qui giètent jus (jettent à bas) les chapiaux de la viez loi [1] ». La miniature correspondante met cette scène sous les yeux par la figure d'un chariot à deux roues, de forme cubique et par conséquent faisant allusion *à la terre* pour représenter l'Église militante, celle qui combat ici-bas [2]. Placé à la tête des personnages, presque tous clercs, qui remplissent ce chariot, saint Pierre, revêtu de la coulle et de la tunique monastiques, tonsuré comme un Religieux et reconnaissable aussi à sa haute taille, tient des deux mains et élève triomphalement au-dessus de sa tête le livre de la Loi nouvelle. Pour caractériser cette foi nouvelle dans les disciples de l'Apôtre, toute sa *mesnie*, qui est l'Église catholique composée de clercs et de séculiers, est représentée *nu-tête*, et par conséquent délivrée du chapeau à corne ou *à signel* imposé aux Juifs par toute la France au XIIIe siècle, et même plus tôt. Ce chapeau, c'est-à-dire le judaïsme, on le voit roulant sur le sol ; ces disciples l'ont *jeté jus*, c'est-à-dire *à bas* selon l'expression de la glose, ils l'ont répudié

[1] *Gietent jus* (ital. buttar giù) : jeter par terre. Pour comprendre ce rejet des *chapiaux* de la vieille loi, il faut se souvenir de l'anathème qui pesait sur les Juifs au XIIIe siècle. Honnis de tous, et soumis par des édits royaux à d'humiliantes obligations, ils étaient contraints à porter des chapeaux d'une forme étrange et déterminée et même à y attacher une corne ou une rouelle d'étoffe jaune ou mi-partie rouge et blanche de la largeur « d'un blanc tournois ». Prendre ce chapeau était donc métaphoriquement se déclarer juif, comme le jeter loin de soi indiquait l'abjuration de la religion judaïque.

[2] Le nombre *quatre*, ainsi que la forme cubique, fait allusion dans le mysticisme aux choses terrestres et matérielles, et à l'Église de la terre, la militante. Dans les Catacombes romaines, l'arche de Noé, belle figure de l'Église, est presque toujours représentée sous cette forme cubique, semblable à un coffre carré. Une seule fois elle y affecte la forme octogone, et elle représente alors, en vertu du sens mystique des nombres, la réunion des trois corps de l'Église après la résurrection générale à la fin des temps, dans le sein de l'éternelle béatitude qui a pour nombre mystique le nombre 8.

pour toujours. Dans cette scène, les quatre animaux évangélistiques, à savoir, d'abord l'homme et l'aigle, ensuite le lion et le veau ailés et nimbés, ceux-ci poussant, ceux-là tirant, remplissent l'office laborieux de chevaux de trait. (*Voir la planche, n° 1.*)

Tout cet attelage s'avance vers Jésus-Christ, qui accueille simultanément un groupe de prédestinés s'avançant vers lui (peut-être les anciens Patriarches), tandis que, derrière le char, la personnification de la Synagogue, entourée d'un groupe de Juifs, s'ébahit, se pâme, et laisse échapper de ses mains le *rolle*, c'est-à-dire le rouleau (*volumen*) de l'ancienne Loi.

Dans une autre bible enluminée, manuscrite et in-folio, une autre miniature, celle qui correspond au texte, est restée inachevée et au simple trait. Elle met en scène les « quadriges d'Aminadab ». On voit au centre Aminadab posant majestueusement sur son char attelé de quatre chevaux. Au-dessous, est la miniature explicative, celle qui répond à la glose. Au bas on lit : « La Synagogue est troublée et esmerveillée par le peuple de Dieu qui est figuré par Aminadab, qui a en lui les charètes : ce sont les Évangélistes qui ont porté notre foy ». Voici comment la miniature de cette glose en reproduit l'explication : dans le lointain, au dernier plan, on voit les tours et les édifices de l'ancienne Jérusalem représentant la vieille Loi ; en avant, le lion et le taureau, l'ange et l'aigle tenant des lambels (restés vides) s'avancent vers le spectateur en traînant à la façon des chevaux un agencement formé de deux tertres verdoyants entre lesquels se dresse une montagne conique couronnée d'une cité à clochers aigus, la Jérusalem nouvelle ou l'Église; derrière cette scène, deux Juifs qui semblent personnifier la Synagogue, donnent des signes de stupéfaction et semblent échanger une conversation animée.

Un autre manuscrit provenant du fond La Vallière contient une grande et belle peinture analogue, qui occupe un feuillet in-4° presque entier. Elle représente et personnifie, sous la figure d'une femme caractérisée par différents attributs, la Foi terrassant l'hérésie, et en même temps l'Église prévalant sur la Synagogue. La femme couronnée et voilée qui personnifie l'une et l'autre tient l'Hostie sacrée et le saint Ciboire : elle perce d'une longue croix de passion la Synagogue qui tombe à la renverse chargée de tous ses attributs, et sa monture foule aux pieds l'hérésie qu'elle a terrassée. Cette monture de l'Église réunit les têtes nimbées des quatre animaux évangélistiques entées simultanément sur son cou. Elle a également une jambe humaine, une jambe de veau, une griffe de lion, une serre d'aigle, tout cela adapté à un corps dont la masse, c'est-à-dire le dos, le ventre, la croupe, la queue et le cou, sont ceux du cheval. (*Voir la planche*, *n°* 2.)

Observation sur les nuances et sur leurs bonnes allusions. — Une particularité que nous ne devons pas omettre ici, c'est que les couleurs des chevaux, dans les œuvres de l'Art chrétien comme dans les gloses bibliques, renferment souvent elles-mêmes des allusions additionnelles que les écrivains ecclésiastiques n'ont pas négligé de nous faire connaître. Nous citerons, par exemple, les chevaux roux, les chevaux pies ou pommelés (*varii*), et les chevaux blancs nommés dans le premier chapitre des prophéties de Zacharie [1]. Selon le savant abbé de Fulde, la couleur rousse des premiers, envisagée en bonne part, réunit l'allusion du martyre à celle de l'apostolat : le pelage pie ou pommelé des

[1] Vidi per noctem : et ecce vir ascendens super equum... et post eum equi rufi, varii, albi (Zach., i, 8).

seconds répond à la variété des bonnes œuvres, des enseignements et des miracles des Apôtres ; l'éclatante blancheur des troisièmes fait allusion à deux choses : 1° à la continence et à la pureté de cœur qui valurent aux Apôtres et à leurs successeurs le privilége de jouir de la vision béatifique selon cet oracle de l'Évangile : « Beati mundo corde, quoniam Deum videbunt », et encore, à l'innocence immaculée puisée dans les eaux du baptême ; 2° à leurs victoires [1]. Les anciens estimaient eux-mêmes dans le cheval la couleur blanche immaculée. Le cheval blanc était chez eux réputé ardent, intrépide, généreux entre tous les autres. Leurs narrateurs et leurs poètes ont toujours prêté des coursiers de cette couleur aux rois, aux héros, aux triomphateurs, aux grands capitaines. Aussi, nous l'avons dit plus haut, tandis que le prophète Habacuc montre le Seigneur montant ses coursiers spirituels dont l'irruption « trouble et bouleverse les mers », le solitaire de Pathmos, plus explicite encore, le fait voir dans la grande scène finale de son triomphe définitif sur ses ennemis au dernier âge de la terre, porté « sur un cheval blanc », emblème des mêmes Apôtres, et conduisant, dans cet appareil, l'arc à la main et la couronne d'or au front, l'armée angélique vêtue de blanc et montée sur des chevaux dont la couleur blanche fait allusion à l'éclat de sa pureté [2].

[1] Equi rufi, varii, albi, Apostoli et homines apostolici intelliguntur : quorum alii in martyrio coronati sunt, et appellantur rufi : alii operibus et doctrina ac varietate signorum varii nuncupantur, alii virginitatis decore ornati, et puritate cordis, cernere Deum in premium susciperunt. (R. MAUR., *de Univ.*, VIII.)

Zacharias vidit quadrigas quatuor, uno prædicationis evangelicæ jugo currentes. Post hoc, aspicit equos missos ad prædicationem mundi. Primum, rufum, prædicationem martyrii : secundum, nigrum, squalorem penitentiæ : tertium, album, candorem baptismati. (S. ISID. HISPAL., *Lib. Proemiorum.*)

[2] Et vidi cœlum apertum : et ecce equus albus : et qui sedebat super eum

Le savant abbé de Fulde et son école tout entière, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, entendent par le cheval blanc du même passage, au point de vue anagogique, la nature humaine du Rédempteur, et par le vainqueur qui le monte, sa sublime divinité.

Déjà, le chapitre VIe du même livre de l'Apocalypse a montré ce vainqueur céleste (*vincens*) porté sur un cheval également blanc et suivi de personnages emblématiques montant des chevaux dont les couleurs sont précisées : « Voici, dit l'écrivain sacré, un cheval blanc : et celui qui le montait avait un arc; on lui donna une couronne, et, vainqueur, il partit pour vaincre, etc. ». A un point de vue différent encore, mais se rattachant au même principe, ce cheval blanc marque l'Église, rendue plus pure que la neige par la grâce du Tout-Puissant, et montée, c'est-à-dire régie par le souverain précepteur des âmes et par le vengeur de toute impiété.

L'Évangéliste continue : « Je vis sortir un cheval roux... je vis paraître un cheval noir... je vis paraître un cheval pâle... » Ici, il devient évident qu'il faut entendre ces couleurs d'après leur mauvais point de vue, et nous l'exposerons plus tard : mais saint Isidore nous donne l'application de ces mêmes couleurs aux Apôtres, dans son *Commentaire* du VIe chapitre de Zacharie. Les quatre quadriges qui y sont décrits sont marqués des mêmes nuances, et tandis que, par

vocabatur fidelis et verax... Et exercitus qui sunt in cœlo sequebantur eum in vestibus albis. (APOC., XII, 11 et 14.)

Equi preterea vocantur Apostoli quoniam per ipsos bella sua fecit Dominus. Nullus animal tam idoneus ad bellum sicut equi... Illi sunt equi de quibus dicitur (HABAC., III, 3, 15): « Qui ascendis super equos tuos ». Hos ille equus albus significat in Apocalypsi super quem Dominus cum arcu sedere describitur, cui corona datur, quia ad hoc exivit ut vinceret. (S. BRUNO ASTENS., *de Novo Mundo*.)

leur nombre, ils spécifient, parmi ce grand sénat du Christ, le chœur des quatre Évangélistes, ils en marquent les caractères par leurs différentes couleurs. Les *roux* signifient en eux la prédication du martyre, les noirs les austérités de la pénitence, les blancs la justification et la pureté du baptême qu'ils prêchèrent à l'univers [1].

FÉLICIE D'AYZAC,
Dame dignitaire honoraire de la Maison impériale de Saint-Denis.

(*La suite prochainement*).

[1] Zacharias vidit et quadrigas quatuor, uno prædicationis evangelicæ jugo currentes. Post hæc, aspicit equos missos ad prædicationem mundi. Primum, rufum, prædicationem martyrii : secundum, nigrum, squalorem pœnitentiæ : tertium, album, candorem baptismati. (S. Isid. Hispal., *Lib. Proemior.*).

CHRONIQUE

Au moment où paraîtra cette livraison, le Congrès scientifique de France tiendra à Amiens sa 34e session. Dans une prochaine livraison, nous rendrons compte de cette solennité littéraire, où doivent avoir lieu d'intéressantes discussions sur l'archéologie et les beaux-arts.

— C'est par erreur que le titre de notre livraison de janvier porte le titre de *dixième année*. Ce numéro ouvre la ONZIÈME année de la *Revue*.

— M. de Caumont, dans le dernier numéro du *Bulletin monumental*, consacre une notice nécrologique à M. Pottier, conservateur de la bibliothèque et du musée d'antiquités de la ville de Rouen. Ce savant a publié, entre autres ouvrages, le catalogue de la bibliothèque de Rouen, des recherches sur la céramique du Moyen Age et le texte explicatif des planches de Willemin, qui ont

paru sous le titre de *Monuments de la Monarchie*. La conservation du musée des antiquités vient d'être confiée à M. l'abbé Cochet : M. Pottier ne pouvait pas être mieux remplacé que par notre savant collaborateur.

— A la vente de la bibliothèque de M. Yemeniz, on a adjugé, au prix de 10,000 fr., un manuscrit inédit de la célèbre Christine de Pisan. Dans ce manuscrit sur vélin, on trouve des peintures exécutées par un peintre de talent et admirablement conservées. Celle qui est en tête représente Christine de Pisan couchée sur son lit. Trois dames, *Raison*, *Droiture* et *Justice* lui apparaissent et lui demandent de composer le livre de *la Cité des Dames*, dont la première partie s'adresse aux princesses et aux hautes dames, la seconde aux dames et demoiselles, la troisième aux bourgeoises et aux femmes du commun.

— Il vient de paraître à Châtillon-sur-Marne, nous dit le *Messager des sciences historiques*, un *Paroissien romain*, genre Moyen Age, qui fait autant d'honneur à l'imprimeur qu'à l'artiste chargé des dessins. Ces dessins sont dus à M. J. Jacquemard, aquafortiste distingué, qui, dans la composition de ses planches, est parvenu à imiter avec une grande finesse de touche les naïves compositions qui enrichissaient les célèbres livres d'heure fabriqués à Lyon au XIVe siècle : ces planches témoignent d'une étude approfondie de l'art gothique dans ses nombreux détails, et leur facture tout entière les met en rapport avec l'impression du texte.

— On a beaucoup parlé de la découverte d'une inscription qui aurait appartenu au tombeau de Charlemagne. Un savant distingué, M. Kaentzeler, a publié une notice à ce sujet dans les *Annales de la Société des Antiquaires du Rhin*, et a conclu que la pierre portant ladite inscription était la clef de voûte du second tombeau de l'empereur. Mais tout l'échafaudage de ses raisonnements vient de crouler devant la déclaration de M. Baiken, contre-maître des travaux de la cathédrale d'Aix, lequel a déclaré connaître l'habile fabricateur de cette inscription.

J. CORBLET.

crist qui reçoit monseigneur Saint-Père (saint Pierre) et tot les autres, qui giètent jus (jettent à bas) les chapiaux de la viez loi [1] ». La miniature correspondante met cette scène sous les yeux par la figure d'un chariot à deux roues, de forme cubique et par conséquent faisant allusion *à la terre* pour représenter l'Église militante, celle qui combat ici-bas [2]. Placé à la tête des personnages, presque tous clercs, qui remplissent ce chariot, saint Pierre, revêtu de la coulle et de la tunique monastiques, tonsuré comme un Religieux et reconnaissable aussi à sa haute taille, tient des deux mains et élève triomphalement au-dessus de sa tête le livre de la Loi nouvelle. Pour caractériser cette foi nouvelle dans les disciples de l'Apôtre, toute sa *mesnie*, qui est l'Église catholique composée de clercs et de séculiers, est représentée *nu-tête*, et par conséquent délivrée du chapeau à corne ou *à signel* imposé aux Juifs par toute la France au XIIIe siècle, et même plus tôt. Ce chapeau, c'est-à-dire le judaïsme, on le voit roulant sur le sol ; ces disciples l'ont *jeté jus*, c'est-à-dire *à bas* selon l'expression de la glose, ils l'ont répudié

[1] *Gietent jus* (ital. buttar giù) : jeter par terre. Pour comprendre ce rejet des *chapiaux* de la vieille loi, il faut se souvenir de l'anathème qui pesait sur les Juifs au XIIIe siècle. Honnis de tous, et soumis par des édits royaux à d'humiliantes obligations, ils étaient contraints à porter des chapeaux d'une forme étrange et déterminée et même à y attacher une corne ou une rouelle d'étoffe jaune ou mi-partie rouge et blanche de la largeur « d'un blanc tournois ». Prendre ce chapeau était donc métaphoriquement se déclarer juif, comme le jeter loin de soi indiquait l'abjuration de la religion judaïque.

[2] Le nombre *quatre*, ainsi que la forme cubique, fait allusion dans le mysticisme aux choses terrestres et matérielles, et à l'Église de la terre, la militante. Dans les Catacombes romaines, l'arche de Noé, belle figure de l'Église, est presque toujours représentée sous cette forme cubique, semblable à un coffre carré. Une seule fois elle y affecte la forme octogone, et elle représente alors, en vertu du sens mystique des nombres, la réunion des trois corps de l'Église après la résurrection générale à la fin des temps, dans le sein de l'éternelle béatitude qui a pour nombre mystique le nombre 8.

pour toujours. Dans cette scène, les quatre animaux évangélistiques, à savoir, d'abord l'homme et l'aigle, ensuite le lion et le veau ailés et nimbés, ceux-ci poussant, ceux-là tirant, remplissent l'office laborieux de chevaux de trait. (*Voir la planche, n°* 1.)

Tout cet attelage s'avance vers Jésus-Christ, qui accueille simultanément un groupe de prédestinés s'avançant vers lui (peut-être les anciens Patriarches), tandis que, derrière le char, la personnification de la Synagogue, entourée d'un groupe de Juifs, s'ébahit, se pâme, et laisse échapper de ses mains le *rolle*, c'est-à-dire le rouleau (*volumen*) de l'ancienne Loi.

Dans une autre bible enluminée, manuscrite et in-folio, une autre miniature, celle qui correspond au texte, est restée inachevée et au simple trait. Elle met en scène les « quadriges d'Aminadab ». On voit au centre Aminadab posant majestueusement sur son char attelé de quatre chevaux. Au-dessous, est la miniature explicative, celle qui répond à la glose. Au bas on lit : « La Synagogue est troublée et esmerveillée par le peuple de Dieu qui est figuré par Aminadab, qui a en lui les charètes : ce sont les Évangélistes qui ont porté notre foy ». Voici comment la miniature de cette glose en reproduit l'explication : dans le lointain, au dernier plan, on voit les tours et les édifices de l'ancienne Jérusalem représentant la vieille Loi ; en avant, le lion et le taureau, l'ange et l'aigle tenant des lambels (restés vides) s'avancent vers le spectateur en traînant à la façon des chevaux un agencement formé de deux tertres verdoyants entre lesquels se dresse une montagne conique couronnée d'une cité à clochers aigus, la Jérusalem nouvelle ou l'Église ; derrière cette scène, deux Juifs qui semblent personnifier la Synagogue, donnent des signes de stupéfaction et semblent échanger une conversation animée.

reconquérir la haute situation qu'il occupa jadis en Europe; son Exposition industrielle tend à le démontrer.

Mais les limites que je me suis imposées et le cadre naturel de cette étude qui confine avec la dernière année du XVIIIe siècle, m'interdisent toute excursion sur les domaines de l'époque actuelle; je laisse à d'autres les appréciations d'ailleurs très-curieuses, que peut aisément fournir l'industrie portugaise contemporaine, pour m'attacher uniquement à son passé.

L'attraction puissante de l'*Histoire du travail* au Portugal est l'orfévrerie. Cette branche capitale de l'art industriel fut nécessairement cultivée avec ardeur dans un pays qui eut si longtemps à sa disposition l'or de l'Afrique, les pierreries de l'Inde et du Brésil. La broderie métallique appliquée aux vêtements sacerdotaux obtient un égal succès; la numismatique s'est fait une large part dans les vitrines, aux côtés de la peinture sur vélin et de la typographie; enfin le génie créateur du marquis de Pombal est dignement représenté par les produits céramiques et les soieries des manufactures royales du Rato.

Ces considérations m'engagent à intervertir un peu l'ordre et la marche que j'ai précédemment suivis en parcourant l'Exposition suédoise.

Antiquités romaines. — La section des antiquités proprement dites n'est pas très-riche. J'y ai distingué parmi quelques objets en métal un manche de miroir, de patère ou de *scaphium* en argent ciselé, et un *capulus*, poignée d'épée, en bronze.

Numismatique. — La série des monnaies et médailles est particulièrement remarquable; le Cabinet de S. M. le roi

Don Luis l'a fournie tout entière. Elle comprend une suite d'antiques en bronze ; une suite du Moyen Age en bronze, argent et or ; une suite moderne en bronze, argent et or. Du XVe siècle à nos jours, il n'y a pas de lacunes à signaler dans cette collection que les numismates français consulteront avec fruit. — L'intégralité des éléments antiques a été ramassée sur le sol portugais.

ORFÉVRERIE RELIGIEUSE.—CROIX PROCESSIONNELLES.—Dans l'ensemble des croix exposées par le Portugal, la plus ancienne, sinon la plus précieuse comme matière, appartient à M. le marquis de Souza-Holstein, surintendant des Beaux-Arts du royaume. C'est une croix grecque, patée et pommetée en cuivre doré, dont les branches aboutissent à un cercle destiné à recevoir la tête du Christ. Les figures symboliques de l'Aigle, du Lion et du Bœuf sont gravées à l'extrémité des branches ; l'Aigle au sommet, les autres latéralement : le symbole humain fait défaut, il est remplacé par l'emmanchement de la douille. Le Christ, en ronde bosse, est raide et allongé ; il porte une couronne royale antique ; un linge étroit enveloppe ses reins. L'inscription ordinaire, *Jesus Nazarenus rex Judæorum*, est gravée sur le *titulus*. Au revers, dans le cercle correspondant à la tête du Christ, apparaît un Agneau de Dieu ; une tresse lâche à deux brins contourne les branches : tous ces ornements sont également gravés. La croix, sauf les perles ou pommettes saillant aux angles, a la même forme que les croix gothiques de Théodolinde, à Monza, de Guarrazar, au Musée de Cluny, de Sonnica et de Lucetius, au Musée de Madrid ; la croix processionnelle de Guarrazar (même Musée) et celle de *Los Angeles*, souvenir magnifique d'Alphonse II (808), conservé dans la *Camara santa* d'Oviédo, n'en diffèrent pas davantage. Le

type du Christ ressemble au célèbre crucifix de Lillers (Pas-de-Calais). L'inscription, mélange irrégulier de capitales romaines et d'onciales, présente des V à boucle et des Z en crémaillère dont l'usage cessa bien avant le XIIIe siècle. Je ne crains donc pas d'être taxé d'exagération en avançant que la croix de M. de Souza-Holstein remonte pour le moins aux temps de Don Henrique de Bourgogne, fondateur de la monarchie portugaise (1093-1114). J'opine même volontiers pour une attribution aux dernières années du XIe siècle.

Une croix analogue à la précédente a été envoyée par S. M. le roi Don Luis. Même forme, mêmes symboles des Évangélistes, au nombre de trois et semblablement disposés. Au revers, un Agneau de Dieu occupe le centre ; des entrelacs byzantins sont gravés aux bouts des hautes branches; une sorte de fleur de lys en palmette décore l'extrémité inférieure de la tige. La douille est ornée de tresses et de méandres aussi gravés. Les lettres de l'énoncé du *titulus* ne diffèrent en rien de l'inscription placée sur la croix de M. de Souza-Holstein. Le Christ, gravé au lieu d'être en relief, a la tête environnée d'un nimbe crucifère; la draperie qui couvre ses reins montre une certaine ampleur; les formes sont arrondies ; l'ensemble de la figure est relativement mouvementé. J'ai vu sur quelques miniatures du IXe siècle, à la Bibliothèque impériale de Paris (Ms. 257 et 1141), des crucifix approchant du Christ ci-dessus, mais d'un mouvement moins prononcé encore. Celui-ci me paraît dater du règne d'Affonso Henriquez (1114-1183), à une époque voisine de l'avénement de ce prince au trône de Portugal.

L'absence du quatrième symbole sur la croix de M. de Souza m'avait d'abord surpris; je croyais à une restauration de la douille qui aurait envahi le bas de la tige et caché le symbole

de saint Matthieu. Un examen attentif de la croix exposée par S. M. le Roi m'a complétement édifié à cet égard ; ce symbole n'exista jamais sur aucun des deux monuments précités. J'expliquerai à ma façon un oubli certainement volontaire. Ces croix n'étaient pas destinées à rester en place mais bien à figurer dans les processions au bout d'une longue hampe ; le porte-croix qui tenait cette hampe devait, au sentiment de l'orfévre, remplacer l'Homme caractéristique du premier Evangéliste. Si l'explication ne satisfait pas, chacun est libre d'en trouver d'autres.

Une troisième croix processionnelle, aussi en cuivre doré, est fleuronnée. Elle n'a pas de Christ ; son champ est intégralement couvert d'entrelacs et d'enroulements gravés dans le goût hispano-arabe. M. le marquis de Souza-Holstein, propriétaire de ce charmant morceau, l'attribue à l'année 1350. Le style byzantin avait alors terminé son règne dans la Péninsule, où l'art mauresque et l'art ogival se disputaient la prééminence.

Croix reliquaires. — On doit à S. M. le roi Don Luis l'avantage de pouvoir contempler une croix latine aussi précieuse par la matière et le travail que par les souvenirs historiques qui s'y rattachent. Elle est en or ciselé et gravé. Ses branches fleurdelysées comportent des nervures en filets de perles ; au centre de la face on voit les restes d'une petite croix en filigrane, cléchée et pommetée, forme dite de Toulouse. Cette petite croix a été violemment arrachée, au XIVe siècle ; suivant une chronique elle renfermait un morceau de la Vraie Croix. L'ensemble du champ est diapré de pierres cabochons et de perles fines ; les saphirs sont d'une très-belle eau et plusieurs rubis gravés montrent des signes cabalistiques arabes. Le revers est orné d'un Agneau de Dieu

cantonné des quatre animaux symboliques, l'Aigle en haut, l'Homme en bas : le tout exécuté au burin. Une inscription, gravée en colonne sur la tige et descendant de l'Agneau à l'Homme, est ainsi conçue :

DNS SANCIVS REX IVSSIT FIERI HANC + ANNO INCARNACIONIS MCCXXIV.

Cette inscription, en belles lettres onciales, nous apprend que le roi Don Sancho II fit faire la croix un an après être monté sur le trône. Sancho II, fils d'Affonso II, régna de 1223 à 1245 ; il destinait son offrande au célèbre monastère d'Alcobaça, en Estramadure : c'est de là qu'elle est passée dans la collection de S. M. Don Luis. Elle en fait un des plus beaux ornements, tant par l'originalité du dessin que par le fini d'exécution.

Deux grandes croix fleuronnées, en argent doré, appartiennent à l'Académie royale des Beaux-arts de Lisbonne. Elles sont couvertes de motifs aussi riches que compliqués en style ogival tertiaire, et reposent sur des piédestaux ornés de niches et de clochetons. La plus haute porte en cœur un médaillon gravé où se trouve le Christ assis dans une losange cantonnée des quatre animaux symboliques ; elle date de 1490 et provient de la cathédrale d'Yelves (Elvas), en Alem-Tejo. La seconde n'est pas de beaucoup postérieure à l'autre (environ 1500).

Calices. — Les vases sacrés abondent à l'Exposition portugaise ; on devait s'y attendre, car le Portugal a poussé le luxe religieux jusqu'aux dernières limites. Voici d'abord un calice d'argent doré, à coupe hémisphérique. Le nœud, sphérique, est côtelé ; un filet de perles ciselées circule entre les côtes. Le pied, conique, porte sur sa plate-bande l'in-

scription suivante tracée à la pointe en lettres onciales grêles et enchevêtrées :

CALIX ISTE AD HONOREM DEI ET SCE MARIE DE ALCOBACIA FACTVS EST.

Ce calice est probablement une offrande du roi Don Sancho I (1185-1211) au monastère d'Alcobaça. Don Sancho I accorda d'immenses priviléges à l'abbaye d'Alcobaça fondée par Affonso I, et lieu de sépulture des anciens rois de Portugal. — Je prouverai tout à l'heure la vraisemblance de cette attribution.

Un calice de même matière et de même forme que le précédent, mais de dimensions beaucoup plus considérables. Son nœud, sphérique, est orné de filigranes et de petites pierres cabochons. Le pied, extérieurement décoré d'une croix d'Aviz gravée, montre sur son bord intérieur la curieuse inscription que je m'empresse de donner ici.

IN NOMINE DNI IESV CHRISTI HVNC CALICEM DEDIT REGINA DVLCIA ALCVBACIE AD SERVIENDVM IN MAIORE ALTARI.

Nous savons par cette dédicace que le calice était à l'usage du maître-autel d'Alcobaça et que la reine Dona Dulcia, femme de Don Sancho I, fille de Raymond Bérenger IV, comte de Barcelone, en fut donatrice. Il règne entre les inscriptions des deux vases une parfaite identité de caractères et d'agencement, sauf une minime variante d'orthographe, *Alcobacia*, *Alcubacia;* elles sont donc contemporaines. Cependant l'ornementation du petit calice affectant une simplicité archaïque moins prononcée sur le grand, il en résulte que le premier serait antérieur de quelques années au second. Si le nom du Roi a été omis sur le vase que je lui attribue, cela tient au manque d'espace, ou peut-être à ce qu'on ne

jugea pas nécessaire de mentionner Don Sancho sur toutes les pièces qu'il offrit à l'abbaye, pièces dont chacun alors connaissait évidemment l'origine.

Les deux monuments précités, aussi respectables par leur âge que par l'illustration de leurs donateurs, sont aujourd'hui conservés à l'Académie royale des Beaux-arts de Lisbonne.

Un calice d'argent doré et ciselé, rehaussé d'émaux translucides sur relief et d'inscriptions en lettres gothiques. De petites sonnettes sont suspendues à l'entour. Il date du XVe siècle, provient du couvent des Franciscains d'Almodovar, en Alem-Tejo, et appartient à l'Académie royale.

Deux magnifiques calices en argent doré et ciselé, ornés de pierreries et d'une multitude de figurines ou de sujets en relief; XVIe siècle. Des *tintinnabula* accompagnent également la coupe de ce vase tiré du cabinet de S. M. le roi Don Luis.

Un autre calice de la même époque, aussi en argent doré. A l'Académie royale.

Un calice d'argent doré portant l'inscription suivante en langue portugaise :

ESTE CALES DEIXOV O BISPO DON IORIE DALMEIDA AO SANTO SACRAMENTO DA SE EM ERA DE 1551.

L'écusson héraldique de l'évêque Don Jorje d'Almeida, qui laissa ce calice au Saint-Sacrement, et la devise du prélat, *Ne quid nimis*, sont gravés sur l'objet. Les armoiries de la famille d'Almeida se blasonnent de gueules, à une croix double d'or cantonnée de six besants de même, à la bordure aussi d'or. A l'Académie royale.

Un calice en argent doré et ciselé; XVIe siècle. La coupe est ornée de séraphins et de fleurs de lys de Florence. Le

nœud, en style gothique, comporte des niches occupées par des figurines à mi-corps. Le pied, également gothique, offre des apôtres et des évêques. Quatre grosses sonnettes, alternant avec un pareil nombre de poires, sont accrochées aux culs-de-lampes du nœud. A l'Académie royale.

Plusieurs beaux calices de vermeil ; XVIIe siècle.

On a dû remarquer que, parmi les calices attribués aux XVe et XVIe siècles, certains étaient pourvus de clochettes, *tintinnabula*, au nombre de 4 ou de 8. Quelques-uns de ces appendices sont pleins, d'autres vides ; d'autres ont des battants et rendent un son argentin, quand on leur imprime un mouvement d'oscillation. Chacun sait que les vêtements du grand-prêtre des Juifs avaient une frange de *tintinnabula;* la chape offerte par Guillaume-le-Conquérant à Hugues, abbé de Cluny, était aussi garnie de clochettes à l'extrémité inférieure ; Conrad, prieur de Cantorbéry, fit faire, en 1108, une chape bordée de cent-quarante clochettes d'argent doré ; il m'a été affirmé, à Sens, que l'aube de saint Thomas Becket était encore, il n'y a pas soixante ans, frangée de grelots ; enfin, la chape, donnée en 801 par le pape Léon III et conservée au trésor d'Aix-la-Chapelle, garde toujours les antiques clochettes en forme d'éteignoirs qui la bordaient au IXe siècle. On admettrait rigoureusement la présence des clochettes sur les vêtements sacerdotaux où elles rappellent un souvenir de la Loi mosaïque ; on en comprend moins l'emploi sur les vases sacrés. Selon toute apparence l'usage d'ajouter des *tintinnabula* aux calices s'étendit peu au dehors de la Péninsule. J'ai cependant vu en Allemagne deux ostensoirs belgo-germaniques contemporains de Philippe-le-Bon, l'un accosté de clochettes, l'autre, de grelots sphériques. L'église paroissiale d'Ahetze (Basses-Pyrénées) possède une croix processionnelle du XVIe siècle dont chacune

des branches horizontales offre trois grelots pyriformes suspendus par des chaînettes assez longues. Le style de la pièce est évidemment espagnol et son origine n'est pas douteuse. La proximité de l'Espagne et du Béarn explique cette origine, de même que le mariage du duc de Bourgogne avec Isabelle de Portugal (1430) motiverait très-bien l'adoption dans les contrées voisines du Rhin de l'ornement caractéristique usité chez les peuples semi-mauresques de la Péninsule. On a pensé que les grelots étaient destinés à avertir les fidèles et à les convier au recueillement. S'il en fut ainsi, les *tintinnabula*, annexés aux calices portugais comme aux ostensoirs allemands, devaient avoir un but analogue et seconder la clochette de l'acolyte au moment de l'Elévation ou de la Bénédiction. J'avoue que cette façon d'envisager une coutume, au moins bizarre, ne me satisfait pas complétement. On s'obstine toujours à chercher bien loin la raison de certaines formes liturgiques quand les mœurs locales répondraient beaucoup mieux aux questions soulevées. Les races sémitiques eurent de temps immémorial un goût prononcé pour la musique de percussion, et elles ont introduit les instruments bruyants dans leurs cérémonies religieuses. Les Maronites accompagnent le chant liturgique avec de petites cymbales dont le son aigre et criard agace les oreilles européennes, tandis qu'eux-mêmes en sont charmés. On ne peut nier la persistance des usages arabes en Espagne, surtout en ce qui concerne la musique ; la Péninsule ibérique restera le pays légendaire des grelots et des tambours mauresques à rondelles métalliques dits tambours de basque. A quel titre donc s'étonnerait-on de voir l'Église portugaise admettre sur ses autels un genre d'instruments regardé par les fidèles comme un témoignage d'allégresse respectueuse. A mon sens les clochettes ajoutées aux calices portugais avaient

pour but unique d'honorer la présence réelle de N.-S. Jésus-Christ sous les espèces du pain et du vin, après la Consécration.

CIBOIRES. — Un ciboire en argent doré et ciselé, lourd de poids et aussi d'aspect ; ce qui ne l'empêche pas d'être un fort beau spécimen de l'orfévrerie portugaise au XVIIe siècle. La coupe est supportée par quatre figures en ronde bosse; l'Église, la Foi, l'Espérance et la Charité. Au trésor de l'église patriarcale de Lisbonne.

OSTENSOIRS. — La merveille de l'Exposition du Portugal, peut-être même de l'*Histoire du travail* tout entière, est, sans contredit, l'ostensoir en or massif, ciselé et émaillé, qui frappe les regards en arrivant par le côté du Danemarck. Cet ostensoir, haut de 0^{m}50 environ, présente une monstrance circulaire entourée par les statuettes agenouillées des douze apôtres; sur les flancs, deux travées à double étage, ornées de pinacles et de niches abritant des anges ; au-dessus, une couronne de chérubins amortie par le clocheton central. Le nœud se compose de globes célestes rangés en cercle. Le pied, ovale, détermine en plan une série de courbes habilement interrompues par des ressauts ; son extrados offre six compartiments pyriformes couverts d'oiseaux, de mollusques et de fleurs en haut relief ; sur le chanfrein on lit l'inscription suivante en caractères émaillés de blanc :

O MVITO ALTO PRINCIPE E PODEROSO SENHOR REI DON MANVEL I A
MANDO FAZER DO OVRO I DAS PARTAS DE QVILVA
AQVABOVE CCCCCVI.

Littéralement : *Le très-haut prince et puissant seigneur roi Don Manoel a ordonné de le faire avec l'or du pays de Quiloa.*

Aquabove (1) 506. L'M du millésime a probablement été omis faute de place.

La plume est impuissante à décrire exactement l'ostensoir de Don Manoel ; un dessin colorié n'arriverait pas à en reproduire tous les détails, et la photographie ne pourrait rendre les tons variés de l'émail. Ces émaux, opaques ou translucides sur relief, sont d'une admirable pureté et d'un poli très-brillant. Non-seulement les motifs principaux, mais encore les moindres ornements d'architecture, ont des parties émaillées. Les ramages des étoffes, les plumes des oiseaux, les nervures des fleurs et des mollusques, sont exprimés par un cloisonnage d'une délicatesse infinie qui rappelle les plus beaux jours de l'art byzantin. Ajoutons à cela que la pièce est pour ainsi dire intacte ; le seul remaniement qu'elle ait subi porte sur la monstrance. Au cylindre de cristal qui renfermait jadis le croissant destiné à maintenir la sainte Hostie, on a substitué un verre circulaire. L'opération n'a pas été dissimulée avec beaucoup d'adresse, mais sa brutalité même permettra de rétablir les choses à peu de frais dans leur état primitif.

Quelques mots sur l'historique de l'objet. Don Manoel qui en prescrivit l'exécution fut un monarque heureux ; il eut la chance de rencontrer des hommes tels que Vasco da Gama, Almeïda, Albuquerque, Pedr'Alves Cabral, et de savoir mettre à profit leurs talents ou leur génie. Sous son règne, Gama doubla le cap de Bonne-Espérance et découvrit la route maritime de l'Inde. Au retour de son second voyage, en 1503, l'illustre amiral, qui avait imposé un tribut aux chefs de la côte orientale d'Afrique, déposa aux pieds de son souverain l'or recueilli dans le Zanguebar et notamment dans la province de Quiloa. Avec cet or, Don Manoel fit faire l'ostensoir qu'il voulait donner au monastère de Belem, con-

struit en mémoire de la première expédition de Gama. S. M. le roi Don Luis possède aujourd'hui la dépouille opime de Belem, et Il a daigné consentir à s'en séparer durant quelques mois en faveur de l'Exposition. J'avoue, à ma honte, que si un tel morceau m'eût appartenu, j'aurais été moins généreux que Sa Majesté.

Du souverain qui commanda le chef-d'œuvre, je passe à l'artiste qui l'exécuta. Son nom est inscrit en toutes lettres avant le millésime : AQUABOVE. Aquabove s'affilie aux dialectes sicilien ou napolitain ; il doit signifier à peu près *digue*, *aqueduc*. Don Manoel eut pour précepteur le sicilien Cataldo, et j'avais pensé d'abord que ce dernier personnage avait appelé de Naples à Lisbonne l'auteur de l'ostensoir de Belem. L'hypothèse est inadmissible car le style de la pièce ne procède en rien du goût italien vers la fin du XVe siècle et se rapproche, au contraire, de l'art flamand à cette époque. Il faut donc chercher ailleurs. Le style ogival s'impatronisa de bonne heure en Portugal ; l'un des cinq cloîtres d'Alcobaça, élevé sous le roi Don Diniz (1279-1325), lutterait sans désavantage avec nos plus beaux monuments du XIIIe siècle. Don Joâo I (1386-1433), outre l'abbaye de Batalha, fit construire les monastères de Penha-Longa, San-Francisco de Leiria, Santa-Clara de Porto, Carnota près d'Alemquer (Estremadure) et une foule d'églises. Il enrichit de nombreux édifices civils, Lisbonne, Cintra, Santarem et Almeirim. Mais, sauf les détails ajoutés postérieurement à son règne, les constructions de Don Joâo I sont empreintes du cachet anglo-normand.

Lorsque le sire de Roubaix vint en Portugal solliciter la main de l'Infante Isabelle, fille de Don Joâo I, pour le duc Philippe le Bon, Jean Van Eyck accompagnait l'ambassadeur bourguignon et peignit le portrait de la future duchesse.

Les relations vraisemblables du grand maître flamand avec les artistes portugais ne furent pas stériles et produisirent un résultat difficile à contester. L'influence de l'école de Bruges en Portugal gagna encore du terrain par suite des rapports qu'Isabelle, princesse d'un mérite supérieur, ne manqua pas d'entretenir avec son pays natal, et l'orfévrerie dut suivre à Lisbonne le courant artistique venu des Pays-Bas. Cependant, vers l'époque de Don Manoel, apparaît un art vraiment national ; architectes, sculpteurs, orfévres, commencent à substituer leurs propres idées aux poncifs importés de la Flandre. Aquabove appartient évidemment à cette école nouvelle. Bien que son œuvre ait été inspirée par les admirables modèles dont l'ostensoir de Saint-Jacques, à Gand, est un des plus brillants spécimens, l'orfévre portugais a su lui donner un puissant caractère d'originalité. Aquabove est un inventeur, sa composition le prouve ; sa famille, le lieu de sa naissance sont inutiles à discuter : Aquabove s'est formé en Portugal, il est donc Portugais, au moins par droit de conquête, et le Portugal peut avec justice revendiquer pour son enfant un rang distingué parmi les plus illustres orfévres de l'Europe entière.

Un ostensoir en argent doré et ciselé (1490). Au trésor de la cathédrale d'Evora, en Alem-Tejo.

Crosses. — La même cathédrale d'Evora a envoyé une crosse du XVIe siècle, en argent doré et ciselé, morceau curieux au double point de vue du donateur et de l'histoire des arts en Portugal. La volute de ce bâton pastoral, fort élégante du reste, encadre une statuette de la sainte Vierge. Le nœud offre douze figurines d'apôtres abritées, 4 et 8, sous un pareil nombre de niches ogivales à pinacles et consoles, formant deux étages superposés. Au lieu de prolonger

ce nœud dans le sens vertical, l'orfévre lui a donné, au contraire, un développement horizontal exagéré, en sorte qu'avec l'emploi d'ornements grêles il a obtenu un ensemble parfaitement lourd. La crosse provient du cardinal Infant, Don Henrique, qui devint roi de Portugal. Don Henrique, né en 1512 et fils de Don Manoel, avait été pourvu dès sa jeunesse du siège archiépiscopal d'Evora qu'il occupa jusqu'en 1578. C'est donc entre les années 1530 et 1578 qu'il faut placer l'exécution de son bâton pastoral. Je crois néanmoins que l'œuvre n'est pas antérieure à 1550, car les excellentes traditions de l'école d'Aquabove y sont par trop méconnues.

Instruments de paix. — Un *osculatorium* en argent ciselé d'au moins 0m40 de hauteur. Sous une riche arcade flamboyante apparaissent la Vierge et l'enfant Jésus, ayant pour marchepied un croissant posé sur le rosier mystique; deux anges soutiennent une couronne au-dessus de leurs têtes. Les niches des montants contiennent les statuettes de Moïse, saint Pierre, saint Paul et David. Deux autres niches en encorbellement abritent saint Jérôme et saint Augustin. Sur le soubassement, deux anges en bas-relief supportent un écusson timbré d'une couronne d'épines. La pièce est complétée par un grand dais frangé de glands, *tintinnabula*, mobiles; la figurine du Christ, nimbé, le globe en main, amortit ce couronnement. Une branche d'arbre noueuse et privée de feuilles sert de manche à l'instrument. Composition, exécution, ensemble, détails, tout, dans l'*osculatorium* que je viens de décrire et dont les proportions sont vraiment extraordinaires, accuse le style anguleux de l'école de Nuremberg. J'ai cru d'abord qu'il avait été fabriqué en Allemagne et sans les dénégations de personnes très-compétentes

je n'aurais pas changé d'avis. L'œuvre est bien portugaise. Un peintre illustre, Grâo Vasco, élève d'Albert Durer, passe pour avoir introduit la manière allemande en Portugal. Malheureusement, il semble que Grâo Vasco soit un être multiple auquel on attribue à tort et à travers la somme des tableaux gothiques dispersés sur le sol portugais. Le comte Raczynski a su pénétrer le mystère et il a démontré que Vasco Fernandes, né à Viseu, province de Beira, en 1552, était le véritable Grâo Vasco. Durer étant mort en 1528, Fernandes n'a pu étudier sous sa direction; il paraît constant d'ailleurs que l'artiste portugais ne quitta jamais sa terre natale, et qu'il s'inspira des gravures allemandes et flamandes importées en grand nombre sous les règnes de Don Manoel et de Don Joâo III, son successeur. En face de telles complications, il devient impossible d'assigner une date précise à notre *osculatorium;* mais j'y découvre la preuve certaine, qu'au XVIe siècle le Portugal vit, à côté de ses orfévres nationaux, surgir une école vouée à l'imitation servile des modèles fournis par Michel Wohlgemuth, Albert Durer et leurs élèves.

Plusieurs porte-paix de moyennes dimensions, en argent doré et ciselé; XVIIe siècle. Ils sont en forme de rectangle surmonté d'un fronton triangulaire. J'ai rencontré leurs analogues en Italie, en Sicile et en France.

Aiguières. — Deux magnifiques bassins et une aiguière en argent doré et ciselé; un grand bassin du même métal, orné au centre de la tiare papale en relief; XVIIe siècle. A la cathédrale de Lisbonne.

Un plat et une aiguière en argent doré et ciselé, couverts de nombreuses figures. L'anse de l'aiguière a la forme d'un serpent à quatre ailes. Je pense que cette œuvre remarquable

n'était pas destinée au service de l'église, mais à un usage domestique ; elle date de la fin du XVIe siècle.

Cuivres gravés. — La plaque sépulcrale en cuivre gravé de Ruy Paaz et de sa femme ; 1470. Ces deux personnages y sont représentés en pied ; l'inscription qui les accompagne n'est pas autrement détaillée. On trouve en Belgique, notamment à Bruges, des dalles tumulaires du même style et du même métal. Celle-ci, qui appartient à M. le duc de Cadaval, prête un nouvel appui à l'assertion déjà émise touchant l'influence de l'art flamand sur l'art portugais au XVe siècle.

Orfévrerie domestique. — Quatre drageoirs, forme plateau monté sur un pied. Ils sont en vermeil ciselé et datent du XVIIe siècle. Le triomphe d'Alexandre est représenté à l'intérieur du plus grand des quatre ; le centre, relevé en *umbo*, offre un écusson échiqueté qu'entoure une kermesse flamande. Les trois autres, de dimensions moindres, sont ornés de figures d'hommes et d'animaux se jouant parmi des rinceaux. Ces drageoirs, bien qu'ils n'aient pas reçu une décoration uniforme, proviennent tous d'un même service de table. Quoiqu'un peu massifs, ils ont néanmoins une grande valeur artistique. La composition est bonne et l'exécution magistrale. Le goût français et le goût flamand s'y produisent simultanément ; la kermesse, où l'on voit un personnage qui fume, est une réminiscence de Téniers, le triomphe d'Alexandre a été inspiré par Lebrun. Ce travail remarquable, conçu sous une double influence, fait le plus grand honneur à l'orfévrerie portugaise. J'en dirai autant d'un plateau en argent doré et ciselé, contemporain des précédents. Les cinq pièces appartiennent à S. M. le roi Don Luis.

Deux grands plats d'argent repoussé, milieu du XVIIe siècle, ont été envoyés par M. le baron de Pombeiro.

Un charmant coffret d'argent doré et gravé ; il a pour supports quatre figurines d'anges en haut relief, habilement ciselées. Fin du XVe siècle.

Un coffret en filigrane d'argent ; les anneaux du couvercle et des anses ont une physionomie orientale très-prononcée. Je n'ose fixer une date à ce joli meuble ; on travaille encore aujourd'hui le filigrane en Portugal, et les bijoux exposés dans la galerie industrielle par MM. Moreira et Souza prouvent que les filigranes de Porto veulent rester à la hauteur des meilleures productions de l'ancienne orfévrerie arabe. La parure et la cassolette de MM. Souza frères sont d'une délicatesse infinie ; sous les doigts de ces intelligents artistes l'or revêt des formes aussi gracieuses qu'originales. Les drageoirs et les corbeilles en argent de M. Moreira laissent bien loin derrière eux les filigranes gênois. Les premiers diffèrent des magnifiques produits de M. Tostrup en ce que les masses y sont plus largement accentuées, malgré l'excesssive ténuité du détail. Le mérite saillant des filigranes norwégiens est l'ampleur ; celui des filigranes de Porto, la légèreté : à chacun le sien, et je serais fort embarrassé s'il me fallait décider entre eux.

L'encrier du marquis de Pombal est en bronze doré, style rocaille du XVIIIe siècle, très-simple, et n'aurait qu'une médiocre valeur s'il ne rappelait le souvenir de l'homme d'État célèbre auquel il appartint. Quand le roi Don Josè venait rendre visite à son ministre au château d'Oeiras, il se servait habituellement de l'encrier, aujourd'hui gardé comme une relique par l'héritier du titre et du nom de Pombal.

Un curieux assortiment de poids emboîtés, en bronze ; XVIe

et XVIIe siècles. Les anciens systèmes de poids, recherchés depuis quelque temps par les collectionneurs, sont ordinairement décorés avec luxe et d'un haut intérêt local. Un numismate autrichien, M. H. Finaly, conservateur du Musée de Klausenburg (Transylvanie), se félicitait récemment devant moi d'avoir rencontré quelques anciens poids hongrois au Musée de Cluny.

Armes. — Les fusils du XVIIIe siècle, exposés aux yeux du public, ont été choisis avec soin dans les arsenaux de l'État et dans les maisons royales. Ce sont des armes de luxe richement damasquinées. Une petite couleuvrine doit être signalée aux amateurs; elle est en bronze, aux armes de Portugal, rehaussée de quatre bagues et de nombreux ornements ciselés d'un beau travail. On y lit l'inscription suivante :

O DVQVE DON ALVARO 1595.

Un canon de bronze au millésime de 1750. Un modèle de pièce montée sur son affût. Ce modèle est du XVIIe siècle, en bronze et aux armes d'un prince de la maison de Portugal.

Sellerie. — Des harnachements de cheval et des étriers massifs, en cuivre doré, pour cavaliers et pour dames; XVIIe et XVIIIe siècles. Les plus anciens étriers sont en bois recouvert de lames métalliques dorées et gravées. Sans les difficultés du transport, le Portugal aurait pu faire la plus curieuse exhibition de carosserie qui fût au monde. Dans l'impossibilité de montrer les originaux, on s'en est tenu aux reproductions photographiques. Les voitures de gala, conservées aux écuries de la Cour, sont de véritables monu-

ments décorés de statues et de peintures sur fond d'or. Ces gigantesques véhicules sont lourds mais pleins d'une grandeur majestueuse ; ils commandent le respect à l'égard des illustres personnages qui s'en servirent et donnent une haute idée de la carosserie portugaise au siècle dernier. Les anciennes voitures de la Cour sont maintenant hors d'usage, et c'est avec raison ; on a eu l'intelligence de ne pas les détruire, c'est un acte au-dessus de tout éloge.

Sculpture. — Le vanteau d'une porte en bois sculpté de la sacristie de la cachédrale d'Evora (1515). Il présente quatre figures méplates en bas-relief, d'un grand style et d'une remarquable exécution. Le moulage en plâtre de la chaire de la cathédrale de Coïmbre, province de Beira, est un excellent spécimen de la sculpture portugaise au milieu du XVIe siècle. Il est regrettable qu'on n'y ait pas joint l'escalier et l'abat-voix, mais Paris est si éloigné de Coïmbre ! A l'entrée de la salle, côté du Danemarck, on voit une réduction en bronze de la statue équestre du roi Don José, érigée sur le *Terreino do Paço*, en face du palais royal, à Lisbonne. Le piédestal de cette statue, œuvre de Joaquim Machado de Castro, fondue par Bartholomeu da Costa, est orné de bas-reliefs commémoratifs des triomphes du Portugal en Amérique et dans l'Inde. Le roi Don Pedro IV, par décret du 10 octobre 1833, y fit replacer le médaillon du marquis de Pombal. Le *Terreino do Paço* réalise en partie le plan gigantesque de reconstruction que Pombal avait conçu pour Lisbonne après le tremblememont de terre de 1755. N'oublions pas deux jolis cadres en bois sculpté, profondément fouillés par un habile ornemaniste ; XVIIe siècle. Ils appartiennent à M. le conseiller Palha de Lacerda.

ARCHITECTURE. — Le Portugal compte trois abbayes célébrées à l'envi par les étrangers et les nationaux ; Alcobaça, Batalha et Belem. Alcobaça date d'Affonso Henriquez (1114-1185) ; Don João I construisit Batalha sur le champ de bataille d'Aljubarotta où il avait vaincu Don Juan I, roi de Castille (1385) ; Belem fut élevée par Don Manoel en souvenir du premier voyage de Gama dans l'Inde (1500). MM. les Commissaires ont apporté les moulages en plâtre de divers détails des trois monastères ci-dessus désignés. Ces moulages résument les styles d'architecture usités en Portugal du XIIe siècle au XVIe. L'église de Batalha, dont Matthieu Fernandes dirigea les travaux jusqu'à sa mort arrivée en 1515, a été décrite par le cardinal Don Francisco de São-Luis, patriarche de Lisbonne, et gravée par Jones Murphy. Quant à l'église de Belem, œuvre de Boytaça, M. le chevalier da Silva, architecte de Sa Majesté, en a exposé la réduction en bois, au centre de la galerie industrielle. Ce plan-relief est exécuté sur une échelle assez grande pour qu'il soit possible de juger l'édifice en connaissance de cause. La décoration qui longe la rue où s'étale l'industrie portugaise est aussi copiée sur les travées intérieures de l'église de Belem. La façade de la chapelle du couvent de Santa-Cruz, à Coïmbre, et surtout celle de l'église de Belem offrent les mêmes caractères d'originalité flamboyante que l'ostensoir de Don Manoel. Il y eut donc en Portugal, au commencement du XVIe siècle, une école d'orfévrerie et une école d'architecture marchant parallèlement dans la voie nationale. Aquabove est une haute manifestation de la première; Boytaca et ses successeurs, Luis et Lourenço Fernandes, représentent glorieusement la seconde.

En 1582, la province d'Artois voulant témoigner à Philippe II sa gratitude pour le *traité de réconciliation*, les États

dépêchèrent auprès de Sa Majesté Dom Jean Sarrazin, abbé de Saint-Vaast d'Arras, depuis archevêque de Cambrai. L'ambassadeur se fit accompagner par un jeune chapelain, Dom Philippe de Caverel, homme d'une intelligence supérieure, qui devait plus tard occuper lui-même le siége abbatial de Saint-Vaast. Philippe II séjournait alors à Lisbonne disputant à Don Antonio la succession de Don Henrique; les Artésiens eurent donc un long trajet à parcourir par terre et par mer, d'autant mieux que la route de France leur était interdite. Caverel fut l'historiographe du voyage et l'Académie impériale d'Arras a publié récemment cette curieuse Odyssée. Fidèle aux habitudes un peu pédantes du XVIe siècle, le Religieux de Saint-Vaast entremêle son récit de beaucoup de citations latines plus ou moins urgentes; Artésien, il soutient avec énergie les prétentions de son souverain, et il blâme vertement les Portugais qui, à Elvas, Philippe II présent, avaient eu le courage de défendre l'épée à la main l'indépendance de leur patrie. Arrivé à Lisbonne, Caverel va voir, le roi d'abord, puis le R. P. Louis de Grenade; sa troisième visite est pour un rhinocéros, animal extraordinaire qu'en 1513, Don Manoel avait, disait-on, fait combattre contre un éléphant. On trouve cependant au milieu de digressions oiseuses un certain nombre de détails intéressants sur les mœurs, le commerce et les monuments du Portugal, et je ne puis me refuser la légère satisfaction de reproduire ici le jugement de Caverel à l'endroit de l'église de Belem.

« L'église est grande et eslevée à la façon des nostres, « quant à la nef et la croisée. Le chœur est fort petit, si « mesme la chappelle, mise en teste et milieu de la croisée, « peult estre réputée pour le chœur. Car il n'y a ni carolles « (déambulatoires), ni chappelles qui les environnent, chose

« qui diminue la magnificence, n'apportant aultrement « grande incommodité, parce qu'en ce lieu et communément « ès aultres de religion en Espaigne et mesme en quelques « paroisses, ceux qui chantent ont leurs oratoires en lieux « eslevés sur la fin de la nef, comme il se void ès religions « de quelques Nonnains ès Païs-Bas ; de sorte que la dicte « chappelle sert seulement pour ceux qui sont à l'autel, « le *chorus* respondant de l'oratoire, qui, par ceste occasion, « n'est interrompu des allans ni des venans. Les aultres « autels estant aussi tellement disposez le long de la croisée, « que l'on peult commodément ouïr la messe et les descou- « vrir de la nef. — Suit la description des sépultures royales « et des bâtiments claustraux. »

Je réclame humblement l'indulgence du lecteur pour mon accès de patriotisme artésien, mais faire connaître les dispositions intérieures de l'église de Belem au XVIe siècle, ne m'a pas semblé un hors-d'œuvre. Les impressions de Caverel viennent compléter aux yeux du public l'œuvre de Boytaca dont la restauration de M. da Silva ne montre que l'extérieur.

VÊTEMENTS ET BRODERIES LITURGIQUES. — Qu'il y ait encore en Portugal d'anciens vêtements sacerdotaux, ceci me paraît indubitable. Les sacristies des couvents isolés et des églises perdues dans la montagne doivent avoir conservé quelques débris de leurs chapiers séculaires. Depuis que le R. P. A. Martin, M. le chanoine Bock et moi, si j'ose m'inscrire à côté de semblables noms, nous avons commencé à exploiter une nouvelle mine archéologique en recherchant les tissus et les broderies des siècles passés, bien des découvertes de ce genre ont été faites en Belgique, en Italie, en Allemagne et en France. L'Espagne, m'a t'on assuré, fournirait à elle

seule un album spécial de textrine hispano-mauresque; pourquoi le Portugal resterait-il inférieur à sa voisine? Cependant aucun tissu, aucun vêtement ecclésiastique, antérieurs au XVIe siècle, ne sont exposés derrière les vitrines portugaises. Quand on pourra se transporter aussi facilement de Lisbonne en Tras-os-Montes ou en Algarve, que de Paris à Saint-Bertrand-de-Comminges ou à Maëstricht, les choses prendront sans doute un nouvel aspect. En attendant, les cathédrales de Lisbonne, Evora et Braga (Entre-Douro-e-Minho) ont envoyé assez de riches broderies pour exciter l'émulation de nos chasubliers et des dames patronnesses de l'*Œuvre des Tabernacles*. Je signalerai une dalmatique en drap d'or frisé (1500), dont l'ornementation magistrale est rechampie de vert et de rouge; deux chasubles du XVIIe siècle, l'une en drap d'or vert, l'autre en drap d'or blanc; une magnifique chape de velours rouge frisé d'or, XVIe siècle, aux orfrois brodés à Arras ou à Bruges, la Vierge figure sur le chaperon, il y a divers saints sur les flancs; un très-beau grémial de drap d'or rose, XVIIe siècle; enfin des écharpes d'un genre inusité en France. Ces écharpes, destinées à porter le Saint-Sacrement, sont en filet de soie rouge rehaussé d'un *lacis* en or; leur élégance et leur légèreté devraient les naturaliser chez nous.

Deux *frontalia* d'autel; XVIe siècle. Le plus remarquable est en satin blanc avec parements rouge et or. On y voit les armoiries de l'Infante Dona Maria, fille de Don Manoel. La princesse donna, en 1553, cet *antependium* à l'église de Luz qui le possède encore.

Deux housses de brancard pour les processions; l'un brodé, l'autre tissé.

Un tapis de velours rouge brodé en or et soie, œuvre merveilleuse de patience et d'habileté.

Les broderies portugaises sont généralement en or couché ou relevé en bosse ; elles se distinguent par l'élégance du dessin, ni trop lourd, ni trop maigre, sobre et riche à la fois. Un champ métallique à reflets colorés y fait admirablement valoir les tons mats ou brillants de l'or.

Tissus. — Émule de Richelieu en politique, le marquis de Pombal marcha sur les traces de Colbert en administration. La postérité jugera peut-être sévèrement quelques actes du ministre portugais ; elle ne lui refusera jamais l'honneur d'avoir voulu relever le commerce et l'industrie dans son pays. En 1775, pendant le séjour annuel que Don José faisait au château d'Oeiras, voisin des bains d'Estoril prescrits au roi par ordonnance de la Faculté, Pombal sut mettre la circonstance à profit et transformer une simple foire en exposition des produits de l'industrie portugaise. L'idée était, pour le moins, ingénieuse ; d'autres nations s'en emparèrent en la développant, et, de progrès en progrès, elle est venue aboutir à l'Exposition universelle de 1867, qui clora probablement l'ère des concours internationaux. Mon observation n'est pas inopportune, et il m'a semblé que le moment était bien choisi pour rendre à Pombal ce qui lui appartient. Une idée féconde, adoptée depuis par le monde industriel, justifierait à elle seule ce titre de *grand marquis*, donné par les paysans à un vieillard déchu de sa puissance et condamné aux amertumes de l'exil. Avant de réaliser son projet d'exposition, Pombal, en 1760, avait fondé les manufactures royales du Rato, près Lisbonne. Le but que se proposait le ministre était de soustraire le Portugal au tribut payé à l'étranger pour les soieries et la céramique. Toutes les étoffes soie et or apportées par la Commission portugaise de l'*Histoire du travail* ont été fabriquées au Rato. La plupart imitent

les dessins de Tours et de Lyon ; un brocart, fond rouge à grands ramages d'or rehaussés d'argent, style Marie de Médicis, sort néanmoins de la tourbe vulgaire des copies : il est littéralement splendide. D'autres raisons m'ont fait remarquer une sorte de reps léger, semé de groupes humains, de paysages et de marines en velours nuancé. Ce reps est loin d'être beau, mais il a son goût de terroir, et certaines difficultés de fabrication y sont habilement vaincues.

Une gaze de soie, grosse treille, brochée et lamée d'or dans le genre indien, me paraît antérieure aux établissements de Pombal.

Un assortiment de dentelles et de guipures n'est pas à dédaigner. Je le recommande aux dames, s'il s'en trouve qui aient le courage de me lire. Cette industrie doit être une importation flamande au XVIe siècle.

Céramique. — Les terres émaillées suivant les procédés arabes, doivent abonder en Portugal. On a exposé quelques *azulejos* trouvés à Lisbonne et à Thomar, en Estremadure; leurs émaux sont blancs, bleus et bruns ; le dessin se formule en creux légèrement concave. Ces carreaux qui peuvent remonter au XIIIe siècle sont mauresques de style et de fabrication. Deux énormes potiches en faïence, à reliefs blancs sur fond bleu, sortent de la manufacture de Porto; bien qu'elles n'accusent pas une époque très-reculée, l'influence orientale s'y fait encore sentir. Deux grands panneaux de faïence émaillée, blanc, vert, jaune, rouge et bleu, enlevés au palais de Villa-Viçosa, en Alem-Tejo, résidence de famille des ducs de Bragança, viennent probablement de la même fabrique. Le premier est orné des armes de Portugal au milieu d'arabesques style Renaissance, le second n'offre

qu'un paysage assez vulgaire. Le méandre qui les borde tous deux prouve qu'ils appartenaient à un ensemble décoratif commun. Personne n'ignore que le carrelage émaillé du château d'Écouen porte la signature *Rouen* et le millésime 1547. La remarquable analogie qui règne entre la plaque armoriée et les carreaux d'Écouen m'avait d'abord fait pressentir l'intervention des faïenciers normands en Portugal ; la présence de l'écusson royal dans une habitation des Bragança n'infirmait en rien mon sentiment, puisque cet écusson n'y pouvait figurer antérieurement à 1641. Cependant j'ai vu à Naples des revêtements en faïences à paysages et ornements semblables à ceux de nos plaques, et, jamais que je sache, les Napolitains n'ont réclamé l'assistance des Français pour leur industrie céramique : le contraire a toujours eu lieu. D'autre part, l'influence normande sur la faïenceric de Porto n'est plus contestable à la fin du XVIIe siècle ; un plat blanc à dessins bleus, copié sur un modèle rouennais, en est la preuve authentique. A ce plat je joindrai un groupe également imité de Rouen. Au XVIIIe siècle, la manufacture royale de Cavaquinho, à Porto, chercha à varier les tons de sa palette et à modifier le système décoratif précédemment usité. On y fabriqua des services ornés de peintures d'un goût assez singulier ; des perspectives de jardins égayées par des promeneurs. Une assiette de ce genre, mise en montre à l'Exposition, porte la signature :

NA REAL FABRICA DO CAVAQUINHO. PORTO.

Excepté les potiches ci-dessus, la seule pièce vraiment originale — je ne conteste en rien le mérite des imitations — qui soit attribuée à Porto est une immense théière émaillée de noir avec médaillons et tritons sigillés d'un beau caractère.

La faïencerie royale du Rato est une création du marquis de Pombal, en 1760. Les produits de cette manufacture apportés à l'Exposition sont : une soupière blanche ornée de poissons, de tritons et des armes de Portugal, le tout en ronde bosse ; une théière émaillée, jaune clair ; un chandelier jaune et vert, formé par trois dauphins réunis en faisceau et accompagnés de coquillages. La soupière blanche est évidemment un essai ; on voulait sans doute aller plus loin. Il serait intéressant de rechercher s'il n'existe pas des épreuves colorées, ou s'il en exista jamais. On a fabriqué à Lille, à Saint-Omer et surtout à Desvres (Pas-de-Calais), des services de table en faïence colorée représentant des légumes, des oiseaux, des hures de sanglier et des lapins, modelés en ronde bosse, pièces aujourd'hui fort courues par les amateurs. Je crois que les potiers du Rato visaient à un but semblable. Après avoir imité en blanc les gracieuses compositions de Bernard Palissy, ils ont dû certainement s'appliquer à colorer leurs œuvres. Il est très-possible que le succès n'ait pas couronné ces tentatives, mais, jusqu'à preuve du contraire, je resterai convaincu qu'elles ont eu lieu.

D'après MM. Brongniart et J. Greslou, les faïences du Rato seraient marquées des initiales IAG au-dessus d'une accolade rectangulaire et d'un soleil, le tout en rouge sous vernis. Rocha Soares a signé ses produits du monogramme MP (Miravia, Porto) quelquefois timbré d'une couronne ou surmontant une épée, également rouge sous vernis. Les porcelaines pâte dure de la manufacture fondée en 1790 à Vista Alegre, près Porto, par les frères Ferreira Pinta-Basto, se reconnaissent aux lettres VA (Vista Alegre) timbrées d'une couronne, rouge ou or sous vernis suivant la qualité des pièces. Il est regrettable qu'aucun produit ancien de la fabrique de Vista Alegre ne figure à l'Exposition.

MANUSCRITS A MINIATURES. — Les anciens manuscrits portugais sont en général fort beaux et ornés de remarquables peintures. L'Administration des Archives du Royaume de Portugal en a envoyé une vingtaine, tous intéressants à plusieurs titres. Je laisse de côté les *Armoriaux* dont le public ne s'inquiète guère mais que je me propose de feuilleter un jour ou l'autre, et je me borne à mentionner les œuvres capitales. 1° Le *Commentaire sur l'Apocalypse*, 1189; ses illustrations rappellent le n° 1075 de la Bibliothèque impériale, à Paris. 2° L'*Atlas de Lazaro Luiz*, 1563; sur la dernière page de ce précieux document, on voit l'image peinte de la Vierge tenant l'enfant Jésus. 3° L'*Atlas hydrographique* exécuté en 1571, à Gôa (Inde portugaise), par Fernâo Vaz Douvado. 4° Le *Pontificale missæ*, commencé en 1610 et terminé en 1622. Ce volume hors ligne contient neuf grandes miniatures d'une admirable vigueur de coloris. Les sept premières sont signées par Étienne Jonçelves, chanoine de la cathédrale de Viseu, province de Beira; le reste est sans nom d'auteur.

TYPOGRAPHIE. — L'art typographique paraît s'être introduit en Portugal un quart de siècle environ après la découverte de Gutenberg. Depuis ce temps, l'imprimerie y a toujours été cultivée avec succès. Les éditions sorties des presses portugaises se font remarquer par leur netteté. Cent soixante-trois volumes, du XVe siècle au XVIIIe, étalés dans les vitrines, en fournissent la preuve. Pour éviter la sécheresse monotone du catalogue, je ne citerai que les plus précieux et les plus rares. 1° *Coplas hechas y mil versos com sus glozas*, recueil de chansons populaires par l'infant Don Pedro, fils de Joâo I. On croit que ce livre, imprimé en caractères gothiques, date de 1478. 2° *Histoire de l'empereur Vespasien;*

Valentim de Mouravie : gothique, gravures sur bois, Lisbonne, 1496. Valentin de Moravie fut mandé en Portugal comme précepteur de Don Jorje, fils naturel du roi Don Joâo II (1481-1495). Plus tard, il devint secrétaire du roi Don Manoel pour les lettres latines. 3° *Breviarium Bracharense*, in-folio, gothique, 1494. 4° *Cataldi Siculi epistolæ*, in-folio, gothique, Lisbonne, 1500 ; livre rarissime, imprimé par Valentin de Moravie aux frais des élèves de Cataldo qui, ainsi que je l'ai déjà dit, avait été le précepteur de Don Manoel. 5° *Marco-Polo de Veneza das condições e customes das gentes e das terras e provinçias orientàes*, in-folio, gothique, Lisbonne, 1502 ; Valentim Fernandes. 6° *Ordenaçâes* (Collection de lois et ordonnances du roi Don Manoel), in-folio, gothique, 1514. Edition très-rare imprimée par Josè Pedro Bronhomini. 7° *Cancioneiro de Garcia de Ryende* (recueil de chansons), in-folio, gothique, sorti en 1516 des presses d'Herman de Campos, à Lisbonne. 8° *Os Lusiadas de Luis de Camôes, com privilegio real, impressos em Lisboa com licença da santa inquisição de ordinario, em casa de Antonio Goçalvez impressor*, in-4°, 1572 ; édition princeps de l'épopée du grand Camoëns.

M. le conseiller Palha de Lacerda, chef du département du Commerce et de l'Industrie au ministère des Travaux publics, représente le Portugal à l'Exposition. Ses collègues à l'*Histoire du travail* sont MM. A. Carlos Teixeira de Aragâo, conservateur du Cabinet des médailles de Sa Majesté, et Joaquim Pedro Souza, professeur de gravure à l'Académie royale des Beaux-Arts. J'ai souvent eu recours aux lumières de ces trois savants, mais je dois un remerciement plus spécial à M. de Lacerda, car j'ai usé et abusé de son obligeante érudition. Je veux également, bien qu'il m'ait expressément défendu d'en rien faire, parler ici d'un autre aimable per-

sonnage. — M. José Palha de Lacerda, frère de M. le Commissaire du Portugal, était à Paris en simple amateur et sans aucun titre officiel; il a néanmoins tenu à me servir de cicerone, et sa conversation aussi agréable qu'instructive m'a beaucoup appris, tout en me fournissant les moyens d'apprendre encore davantage.

CH. DE LINAS,

Membre honoraire de l'Académie royale des Beaux-Arts de Lisbonne.

(*La suite au prochain numéro.*)

LE CHEVAL

Etude de Zoologie myſtique & monumentale

DEUXIÈME ARTICLE *.

III

Sens tropologique

1° La rapidité de la vie ;

2° Certaines vertus ; certains ordres parmi les hommes ;

3° L'orgueil, l'opiniâtreté, la révolte spirituelle, l'insolence, et les dérivations de ces vices ;

4° Le corps, les sens, l'instinct matériel dans l'homme ;

5° La chair prévalant sur l'esprit ; la sensualité effrénée, au point de vue de l'adultère ; — l'adultère spirituel.

De l'influence des couleurs sur les allusions du cheval.

LE CHEVAL PRIS EN BONNE PART. — 1° Pris en bonne part

* Voir la livraison de mai 1867, page 237.

et à cause de la rapidité de sa course, le cheval lancé au galop fait quelquefois allusion à l'essor de l'âme qui vient de briser ses liens terrestres, soit qu'elle vole en quelque sorte s'abîmer dans le sein de Dieu, soit qu'elle soit précipitée hors de la présence divine.

D'autres fois, lancé au galop, le cheval fait allusion à la rapidité de la vie. Ceux qui sont instruits par l'expérience ne disent-ils pas que la vie est rapide comme le vent, qu'elle passe comme l'éclair? Et quel vieillard si chargé d'ans, tout en convenant que la vie a été pour lui prodigue de jours, ne se flatte de franchir encore l'année présente, tant il lui est naturel de penser qu'il a, malgré tout, peu vécu? C'est d'après ces principes que quelque docteurs de l'Église interprètent le passage de la prophétie de Jacob où le céraste, c'est-à-dire l'Antechrist, est représenté s'acharnant à mordre la corne du pied du cheval pour entraver son élan et faire tomber celui qui le monte : c'est-à-dire, poursuivent-ils, redoublant ses persécutions et ses combats contre les justes *à la fin des temps*, jours précipités et rapides figurés par le pied, la corne qui est l'extrémité du cheval : et du cheval non au repos, mais comme emporté dans sa voie et entraînant l'homme avec lui..., *equi, in via, in semita* [1].

La vélocité de la vie ou l'essor de l'âme vers Dieu, est-ce la signification des chevaux lancés au galop parmi les peintures murales des Catacombes?

2° Dirigé par un maître habile, le cheval a plusieurs

[1] Equus, humanæ vitæ lubricitas (signat). Sunt qui vitæ nostræ terminum pernici cursu occupari significare putent : propterea quod mira lapsi lubricitate incauti semper arripimur. Nullus enim tam senex qui se annum adhuc non speret superaturum. (PIER. VAL., 46). Equus, hoc præsens seculum, ut in Genes. : « Mordens ungulas equi »: quod crudelitatem suam Antichristus exercebit in fine seculi. (RHAB. MAUR., *Allegor.* citant la *Genèse*, XLIX, 17.)

autres bonnes significations. Ainsi, dans certains cas, le *quadrige*, c'est-à-dire l'attelage de quatre chevaux de front, fait allusion aux quatre vertus cardinales, parce que, dirigées par la main divine, elles entraînent l'âme dans le chemin du salut, l'élèvent à la perfection et la portent au seuil céleste.

Dans le même ordre d'allusions, le *bige*, c'est-à-dire l'attelage de deux chevaux, figure, en vertu des significations des nombres, tantôt l'accord de la *Loi ancienne* et de la *Loi nouvelle* par lesquelles les prédestinés sous l'une et sous l'autre lois sont allés à Dieu, tantôt l'essaim des élus lui-même formé de deux peuples à savoir les Juifs et les Gentils, convertis à la même foi et régis par la main divine [1].

Le cheval, pris en mauvaise part. — 1° Sensible aux succès, aux éloges, reconnaissant pour les caresses, accessible aux enivrements de la gloire et doué d'un naturel belliqueux, susceptible de s'attacher et plein de fidélité pour son maître, le cheval a les défauts de ses qualités. Altier, superbe, parfois rebelle et indomptable, il porte si loin ces derniers instincts, que, même dans le paganisme, on qualifiait de son nom les hommes vains et orgueilleux [2]. On sait l'application qui fut faite de cet orgueil du cheval à Platon [3].

[1] Quadrigæ... et bigæ...

Quadrigæ autem... intelliguntur quatuor virtutes principales, hoc est prudentia, justitia, fortitudo et temperantia, in quibus omnium virtutum summa consistit : quæ etiam hominem ad celsitudinem perfectionis provehunt et ad cœleste regnum perducunt... Bigæ. In his autem duo Testamenta intelliguntur, aut duo populi fidelium : ex Judæis videlicet et Gentibus, quos auriga cœlestis secundum voluntatem suam ducit. (R. Maur., *de Un.*, xx, 31.)

[2] Plin., viii, 43. — Lactant, iii, 8. — Ælian. *Hist.*, ii, 11 ; iii, 2. — Heliodor., iii. — Damir.

[3] In pompa quadam equum intuitus cum fremitu ferocientem, Platoni dixit : « Etiam tu mihi videris equus esse, qui magnifice se ostentat ». (Lakrt., vi, *in Antisthene.*)

Bochart n'hésite pas à avancer qu'il n'est pas sans exemple que l'orgueil inné du cheval se communique, non-seulement à son maître, mais au cavalier qui le monte et auquel il est étranger [1]. De ces considérations généralement acceptées, est résultée la signification prêtée au cheval dans la zoologie mystique, quand il est pris en mauvaise part, à savoir, *l'orgueil indomptable*. Le cheval y figure aussi les dérivations de ce vice [2], telles que l'obstination répulsive dans l'ordre spirituel, la rébellion, l'insolence et toutes les dérivations qui découlent de ces désordres, telles que la révolte des sens

[1] Nempe non solum equus est animal γαυρον et τυφς plenum : sed et contagione quadam sessorem suum ita inficit, ut alieno etiam equo insidentes nonnulli superbiant. (Bochart. *Hierozoec.*, II, 9.)

[2] Per equos, superbi et divites, ut in Esaï: « Væ qui descendunt in Egyptum, equis sperantes »; id est, Væ iis, qui nimis amant mundum, in substantiis abundantibus confidentes ; et in Deuteronomio, « Rex non multiplicabit sibi equos » ; id est, Prælatus non habebit superbos cogitatus.

« Nolite fieri sicut equus et mulus » : id est, superbi et pigri. (Rab., *Allegor.*).

Per equum, superbos homines et luxuriosos intelligamus. (S. Brun. Astens.).

« Homines et jumenta salvabis, Domine. » Quid enim per homines, nisi sapientes, rationabiles et viros justos intelligamus? Quid vero per jumenta, nisi stultos, fatuos, libidinosos et voluptatibus deditos? Quantum homines a jumentis, tantum isti inter se differre videntur. Tamen, hos, et illos salvat Dominus, qui non venit « vocare justos, sed peccatores. » S. Brun. Astens., *in Psalm.* 35. — Ibid , *in Psalm.* 31. — Même application dans Odd. Astens., *in Ibid.* et *in Psalm.* 25 et 30. — Voir aussi Vinc. Bellov., *Spec. mor.*, cap. *de Lux. et filiab. ej.*)

Equus, libidinosus quilibet, ut in psalmis : « Nolite fieri sicut equus et mulus... » Id est : nolite esse luxuriosi et infructuosi. — Equi intelliguntur peccatores et luxuriosi homines. (Rab., *Allegor. in un. Scriptur.*, et ibid., *de Universo*, VIII, 8.)

Jumenta ergo immunda sunt hi, qui immundis et terrenis actionibus occupati, ad terram intendunt, quemadmodum, jumenta, unde et fornicatores equi admissarii appellantur. (Hesych. Hierosol., II, p. 139.)

contre l'esprit, etc. Enfin, cet emblème s'étend même aux hommes attaqués de ces vices.

2° Pris à un autre point vue, et toujours en vertu du sens tropologique prêté à divers passages de l'Écriture, le cheval est la figure du corps ou de l'instinct animal dans l'homme: celle des sens, ou soumis et sanctifiés quand ils sont domptés par l'esprit, qu'ils portent le joug de la loi chrétienne et se montrent obéissants à la voix de Dieu; ou rebelles et révoltés, quand ils s'affranchissent de cet empire.

C'est surtout en vue du cavalier qui le dirige et du genre d'impulsion qu'il en reçoit : c'est encore au point de vue de la fougue vertigineuse qui le précipite quelquefois de côté et d'autre au péril même de sa vie ; c'est en vue de ces circonstances que le cheval fait allusion aux instincts aveugles de l'homme, si aisément surexcités par toute sorte d'impulsions. En effet, pour avoir son prix, le cheval doit être régi par un cavalier habile et intelligent qui sache exciter sa lenteur en le touchant de l'éperon et modérer sa pétulance au moyen du frein. Ce cheval, c'est le corps humain, les sens, la matière, rebelle si elle n'est domptée par l'esprit; ce cavalier c'est l'âme humaine : « Caro jumentum est, sessor spiritus qui illius calcaria adhibet, quando pigram excitat freno, quando impetuosam moderat et prohibet [1] ».

Ainsi, le cheval docile et dompté fait allusion aux sens de l'homme gouvernés et assujettis par une sage discipline. Par

[1] Hug a S. Vict., t. ii, *Opera dogmatica*, caput *de Carne jumento et sessore spiritu*.

Comparatur luxuriosus equo. Nam equus nihil valet sine calcaribus et freno. Sic homo nisi habeat frenum continentiæ cum calcaribus pœnitentiæ efficitur inutilis ad modum equi non frenati, propter luxuriæ lasciviam. Ideo dicitur in Psalmis: « Nolite fieri sicut equus et mulus, quibus non est intellectus. » (S. Bonavent., *Dieta salutis*, ix.)

Equus corpus signat. (Odd. Astens., *in Psalm.*, 31.) — Equus, corpus hominis, etc. (R. Maur., *Alleg.*).

opposition, monté par un cavalier inhabile et jeté de côté et d'autre, imprudemment précipité dans des chemins pleins de périls, le cheval qui résiste, se cabre, emporte son cavalier et lui fait vider les arçons, celui qui livré à lui-même, débarrassé de sa bride et affranchi de l'éperon s'élance seul à travers champs, prend le mors aux dents et bondit au hasard et comme saisi de vertige : le cheval, dans ces circonstances, est la figure consacrée des sens orgueilleux et rebelles en révolte contre l'esprit, secouant le joug de sa domination raisonnable et intelligente, et se précipitant eux-mêmes dans le gouffre de la sensualité et en toute sorte d'excès.

Il n'est donc pas étonnant qu'après avoir exposé ces allusions du cheval dans les Livres saints, saint Eucher, l'abbé de Fulde et leur école tout entière ajoutent, tous deux dans les mêmes termes, que parmi les chevaux mystiques il en est d'impatients du joug, de rétifs et d'indomptables, emblèmes des méchants, et à ce titre, montés par le diable et par ses anges; que Judas fut un de ces chevaux du démon : que tant que le Seigneur le monta, il fit partie de la sainte cavalerie des Apôtres, portant la santé aux âmes souffrantes et le salut à ceux qui séchaient de langueur; mais que, lorsque le démon le régit et devint maître de sa bride, cet esprit pervers le précipita contre le Sauveur [1].

[1] E contrario vero, de alia specie equorum in Cantic. Exodi scriptum est « Equum et ascensorem ejus projecisti in mare. Sunt... autem equi qui ascensores habent diabolum et angelos ejus. Judas equus ejus erat : sed donec ascensorem habuit Dominum, de equitatu salutis fuit cum ceteris, etc. (S. Eucher. — Et Raban, dans les mêmes termes.)

Equus animal est doctum freno, aptum bello, velox pedibus, utile ac necessarium oneribus portandis sive trahendis. In eo itaque quod infrenatur, vitiorum significat cohibitionem ; in eo quod aptum est bello, dæmonum subactionem : in eo quod velox pedibus, expeditionem boni operis : in eo quod onera trahit vel portat, obedientiam ac tolerantiam cujuslibet fructuosi laboris. » (Hug. a S. Vict., *Serm.* 50.)

Du reste, nous pouvons le dire, ces acceptions de la figure du cheval dans la zoologie mystique ne se trouvent pas seulement dans les commentaires bibliques : elles sont vulgarisées dans tous les écrits mystiques du Moyen Age et usitées publiquement dans le langage de la chaire. Citons seulement quelques passages de sermons prononcés au XIIe siècle. Dans l'un, adressé par le savant Hugues, écolâtre de Saint-Victor, aux Religieux de cette abbaye, « le cheval, dit-il, est dirigé par le frein, vaillant à la guerre, léger à la course, utile et nécessaire au transport et au train des divers fardeaux. Docile au frein, il signifie la répression des vices ; propre au combat, la victoire sur les démons ; prompt à courir, l'empressement aux bonnes œuvres ; traînant ou portant des fardeaux, l'acceptation et le support de tout labeur fructueux ».

Dans un autre sermon, le même Hugues dit ceci : « Revêtons, mes bien-aimés frères, revêtons les armes spirituelles pour vaincre l'ennemi de nos âmes. Domptons *notre bête de somme* [1] par la répression des révoltes de notre chair. Imposons-lui le frein de la tempérance et d'un sage discernement en lui refusant toute satisfaction illicite et la dirigeant dans les sentiers de l'équité. Excitons-la par l'éperon des jeûnes et des veilles saintes, de peur qu'elle ne s'engourdisse dans l'exercice des vertus et la production des bonnes œuvres. Soyons vaillants dans le combat, luttons contre l'ancien serpent, etc. [2] ».

[1] *Jumentum*, emblème du corps, de la chair, par opposition à l'esprit, *sessor equi, sessor jumenti.*

[2] Super nostrum jumentum sedeamus, ut lasciviam nostræ carnis deprimamus, frenum temperantiæ et discretionis illi imponamus, ut ab illicitis illud cohibeamus et per viam æqualitatis dirigamus, urgeamus illud calcaribus jejuniorum et vigiliarum, ne torpescat in exercitatione virtutum et exhibitione bonorum operum.

Le même Religieux encore, dans un sermon où les détails de l'aspect et des bâtiments de la Jérusalem terrestre sont appliqués selon l'ordre anagogique à la Jérusalem céleste et à toutes ses *avenues*, c'est-à-dire à toutes les œuvres saintes qui y conduisent, explique ce que signifient, selon les idées de son temps, les neuf portes de cette ville, avec des développements que nous ne pouvons reproduire ici à cause de leur longueur : « La porte *des brebis*, dit-il, est l'emblème de l'innocence ; celle *des poissons*, de la pénitence [1] ; la porte *vieille*, celui de la charité [2]; la porte *de la vallée* représente l'humilité ; celle *des immondices* l'excommunication, et par celle-là sont chassés les réprouvés, les pécheurs impénitents, les indignes. La porte *de la fontaine de Siloé* (Siloë qui veut dire *missus*) est l'emblème de Jésus-Christ, l'envoyé du Père céleste pour le salut du genre humain ; la porte *des eaux* marque la purification par les larmes du repentir et par les eaux de la pénitence ; la porte *du jugement* représente le discernement des choses spirituelles, le don qui fait distinguer le saint du profane, le pur de l'impur, le vrai et le faux, le bien et le mal, le juste et l'injuste, la vérité et l'er-

[1] Les poissons spirituels sont, d'après l'interprétation exposée dans ce même texte et partout, les fidèles « inquietudine sæculi præsentis agitati, sale scilicet amaricati, fetore corrupti, undositate elati, squammis veteris hominis hispidi, cœno carnalis delectationis polluti, a luce veri solis alieni, rete beati Petri vel ejus vicem agentium de fluctibus mundanis educti, et in sanctam Jerusalem, id est Ecclesiam, squammis peccatorum detractis, inducti. Sunt tamen quidam, qui, ad similitudinem anguillarum, pelle veteris hominis se stringentes, luto vitiorum inhærentes, vel sæpe vel semper rete Dominicum effugiunt, et sursum ad lucem veritatis non veniunt, ut ubi mortificentur sibi, vivificenturque et vivant Deo. (Hug. a S. Vict., *Serm.*, 3.)

[2] En vertu de cette parole : « Charissimi, non mandatum novum scribo vobis, sed *mandatum vetus*, quod habuistis ab initio. (I Joan., 11).» Per hanc portam, ajoute Hugues de Saint-Victor, qui se de amore sæculi transferunt ad amorem Dei. (Hug. a S. Vict., *Serm.*, 3.)

reur, la droiture et la déloyauté. La porte *des chevaux* marque la répression des vices ; ceux qui la franchissent répriment par le frein de la tempérance les emportements de la colère, l'avidité de l'avarice, l'intempérance de la bouche, les excitations de la sensualité. »

Puis, résumant dans une courte péroraison le tableau qu'il vient de tracer de la Jérusalem céleste : « La sainte Église, s'écrie-t-il encore à titre de péroraison, la sainte Église a ses murailles qui sont le rempart des vertus, ses tours, dans ceux qui se complaisent à la contemplation céleste ; ses édifices dans les différents mérites des justes, ses portes dans les différentes opérations de la grâce, sa *porte des brebis* dans l'innocence des élus, sa *porte des poissons* dans leur pénitence, sa *porte vieille* dans leur charité, sa *porte de la vallée* dans leur humilité, sa *porte des immondices* dans l'expulsion des réprouvés, sa *porte de la fontaine* dans la foi des prédestinés, sa *porte des eaux* dans leur componction, sa *porte judiciaire* dans leur sage discernement, sa *porte des chevaux dans leurs triomphes sur leurs vices*. Heureux qui franchira ces portes ! Exerçons-nous, mes très-chers frères, exerçons-nous à devenir citoyens d'une cité si glorieuse et à offrir dans son enceinte un sacrifice de louange à Notre-Seigneur, offrant les victimes [1], c'est-à-dire les pieux hommages de nos lèvres à Celui qui vit et règne dans tous les siècles des siècles. »

[1] Dans le texte, *les veaux* : vitulos labiorum nostrorum.

Habet itaque sancta Ecclesia murum per munimen virtutum, turres per illos qui sunt in contemplatione sublimes, diversa edificia per diversa bene viventium merita, portas diversas..., etc.: portam gregis per innocentiam, portam piscium per pœnitentiam, portam veterem per caritatem, portam vallis per humilitatem, portam stercoris per excommunicationem, portam fontis per fidem, portam aquarum per cumpunctionem, *portam equorum per vitiorum refrenationem*, portam judicialem per discretionem, etc. (Hug. a S. Vict., *Serm.* 3.)

3° Enfin, montré comme étalon et en vertu d'un passage de Jérémie qui appelle les voluptueux des « étalons ardents et émancipés », le cheval lancé au galop fait allusion à la luxure effrenée au point de vue de l'adultère [1]. Son affranchissement du mors et des directions de la bride, l'aveugle emportement de sa course, caractérisent dans ce cas la fougue de cette passion. Quelles assimilations dégradantes, quelles honteuses épithètes l'Écriture et les moralistes n'accumulent-ils pas sur les esclaves de leurs sens ! Il semble qu'ils ne jugent pas pouvoir en trouver d'assez flétrissantes pour signaler leur infamie, et que ce soit peu à leurs yeux de nous les avoir présentés *adressant leurs hennissements à la femme de leur prochain;* ils les montrent finalement périssant dans l'impénitence enveloppés de leur souillure, pareils au pourceau qui se délecte en se vautrant dans le bourbier, et au cheval qui expire et se décompose, abattu sur une litière formée de ses propres ordures [2].

[1] Equi amatores et emissarii facti sunt : unusquisque ad uxorem proximi sui hinniebat. (JEREM., v, 8.) Equinam vates iste, dit Pierius à ce sujet, dedit homini vocem, ut equinam in eo petulantiam argueret. Non enim omnis homo, homo, diceret Adamantius, sed ea quis nequitia præditus homo equus est, etc... Et quoniam in divinis Litteris, qui turpibus et immundis officiis detinentur jumenta dicti sunt pecoraque prona et ventri obedientia, fornicatores Hesychius Hierosolymitanus admissarios vocat, hieroglyphico admodum proprio (PIER. VAL., IV, 24.)

Jumenta autem immunda sunt hi, qui immundis et terrenis actionibus occupantur, ad terram intendunt, quemadmodum jumenta : unde fornicatores equi admissarii appellantur. (HESYCH., *in Levitic.*, lib. II, cap. 7.) (Exemplaire in-12 de la Bibl. imp., c. 379, p. 139.)

[2] Jumentum est hebetudo mentis, sive sensualitas carnis... Si igitur... jumentum (est) hebetudo mentis sive sensualitas carnis, non est mirum si sensualitas carnis tam cito non transeat ad gratiam contemplationis. (HUG. A S. VIC., *de Claustro animæ*, IV, 9.)

« Computruerunt jumenta in stercore suo. » (JOEL, I.) Voir tous les commentateurs.

Jumenta in stercore putrescere, est carnales homines in fœtore luxuriæ...

C'est d'après ces principes, que Vincent de Beauvais appelle le sixième péché capital, le cheval du diable, *diaboli jumentum* [1]. Sous la figure du cheval, avait déjà dit Raban Maur, sont désignés les hommes pécheurs et dissolus, montures qui ont pour cavaliers le diable et ses anges.

Dans les siècles de la floraison et de l'épanouissement de l'art doctrinal, notre statuaire mystique reproduisant ces métaphores ne donna pas seulement le cheval pour monture aux pécheurs flétris par ce vice, mais elle en prêta le sabot à ceux qu'elle voulut montrer engagés dans ces voies impures, attribuant aussi la croupe et la queue du même animal, (quia finis corporis cauda), à ceux qui persévèrent et qui meurent dans ce péché ou dans celui de l'hérésie, considéré par les moralistes chrétiens comme un adultère spirituel. Le *cheval du diable*, bondissant sous son affreux maître, est sculpté dans l'un des cordons de voussure de la baie centrale

vitam finire. (S. Greg., *Moral.*; même commentaire et mêmes expressions dans S. Brun. d'Asti, *in Psalm.*).

Equus, corpus. Equus... superbos significat et luxuriosos, sicut scriptum est : « Computruerunt jumenta in stercore suo ». (Odd. Ast., *in Psalm.*, 31.)

...Nam, sicut porcus fovetur in luto et equus jacet in proprio fimo, sic luxuriosi perseverantes interdum moriuntur in proprio peccato. Et ideo dicitur (Joel, i) : « Computruerunt ut jumenta in stercore suo. » (S. Bonavent., *Dieta salutis*, ix, *de Lux.*).

[1] Porcum, et diaboli jumentum. (Vinc. Bellov., *Spec. moral.*, *de Lux. et filiabus ejus.*)

Equi, qui ascensores habent diabolum et angelos ejus. (Hug. a S. Vict., *Oper. dogm. miscellanea.* — Titul., xlv, *de Carne jumento et spiritu sessore.*

« Equum et ascensorem projecisti in mare. ». Quod Dominus, impium quemlibet et eum qui dominatur ei, diabolum, demergit in infernum. (Rab., *Allegor. in Scriptur. sacr*).

Equi, peccatores intelliguntur et luxuriosi homines... Equi, qui ascensores habent diabolum et angelos ejus. (Rab., *de Univ.*, viii, 8.)

du grand portail de Notre-Dame. C'est, parmi le groupe des réprouvés, un coursier fougueux, se cabrant, monté par un monstre dont tous les caractères emblématiques répondent aux péchés capitaux, dont Satan est la réunion.

L'homme-cheval est sculpté sur un chapiteau de l'ancienne église abbatiale de Montivilliers (Seine-Inférieure). Sa chevelure est frisée et prétentieusement séparée sur le côté gauche du front. Sa bouche s'ouvre avec un énorme hiatus pour livrer passage à sa voix, non pas pour jeter vers le ciel le cri de Jonas repentant au fond des entrailles du cétacé, non pas pour crier vers Dieu du sein des profondeurs de l'abîme ainsi que le fait le Psalmiste, mais comme ces chevaux humains ou plutôt ces hommes métamorphosés en chevaux

L'homme-cheval, sculpture d'un chapiteau de l'église de Montivilliers.

que flétrit la prophétie de Jérémie, et qu'elle montre « hennissant vers la femme de leur prochain » [1].

A cette figure est adossée celle d'un chien à longues oreilles pendantes, dont la tête, peut-être humaine comme celle-ci,

[1] Equi amatores et emissarii facti sunt. Unusquisque ad uxorem proximi sui hinniebant. (Jer., v, 8.)

a eté brisée ; sur un chapiteau voisin, un abbé nimbé bénit de la main droite, et de la gauche enfonce la hampe de sa crosse dans la gueule d'un serpent enroulé sur lui-même comme pour s'élancer et mordre. Ces sujets, que nous ne pouvons juger que par à peu près, ne les connaissant que par la gravure, ne seraient-ils pas la mise en scène de l'extirpation de l'idolâtrie et des vices, par le fondateur ou par le patron de l'église ou de l'abbaye de Montivilliers ?

Le Centaure, l'Hippocentaure, l'Hippo-Cerf.

Il y a plusieurs sortes de centaures : le *centaure* proprement dit, demi-homme et demi-cheval : l'*onocentaure*, demi-homme et demi-âne, dont nous parlerons dans le chapitre consacré à ce quadrupède : l'*hippocentaure*, chez lequel la conformation du cheval tient plus de place que celle de l'être humain : le *sagittaire*, homme-cheval armé d'un arc et dans l'acte de le bander.

Au point de vue anagogique, le centaure est la figure de la rapidité de la vie [1]. Au point de vue allégorique, il fait allusion à la transformation de l'homme en cheval ou en étalon par la réunion de tous les mauvais instincts et de tous les vices dont celui-ci est la figure et il met en scène cette ignoble transformation. Les membres du cheval représentent, en effet, dans le centaure la réunion de tous ces vices, tandis que son galop en caractérise la fougue et l'emportement. Néanmoins, et sans doute en vue du 8e verset déjà cité du cinquième chapitre de Jérémie, c'est principalement l'adultère, maté-

[1] Sic hippocentauri fabulam esse confictam ; id est hominem equo mixtum, ad exprimendam humanæ vitæ velocitatem, quia equum constat esse velocissimum. (S. Isid. Hispal., *Origin.*, I, 29. — Et vid. PiER. Valer., lib. IV.)

riel ou spirituel, que la figure du centaure représente le plus souvent. « Tout homme, dit Origène, ne reste point homme, mais celui qui est plongé dans le vice est réellement un homme-cheval ». Et le Psalmiste : « L'homme, placé au degré le plus honorable, n'a pas compris sa grandeur : il a imité les bêtes de somme destituées de raison et leur est devenu semblable ». Maxime de Tyr parmi les payens, et nombre d'écrivains chrétiens n'ont pas autrement interprété les centaures, que par l'asservissement de l'homme aux penchants les plus honteux de la brute. Selon cet ancien philosophe comme aux yeux des auteurs chrétiens, quand les sens viennent à primer et à l'emporter sur l'intelligence, l'homme est changé, en quelque sorte, en stupide et vil animal. Cette même comparaison abonde dans les prophéties, les psaumes et tous les écrivains sacrés. Le sens de l'onocentaure et celui du *taurocentaure* sont les mêmes, sauf quelques légères nuances provenant des caractères et des significations particulières de ces animaux [1].

Parmi les statues de grandeur naturelle des péchés, sculptés sur les tourelles de transsept de la basilique de Saint-Denis,

[1] Centaurus, voluptuosorum hieroglyphicus... Non enim omnis homo, homo, diceret Adamantius, sed ea quis nequitia præditus homo equus est; ut homo in honore positus, nulla tamen præditus sapientia, homo jumentum est. Jumentis enim insipientibus, is perquam similis habetur : et generatio viperarum, de qua Dominus, homo-vipera appellari potest. Neque aliud quippiam hieroglyphice per duplicem formam centauri intelligi vult Maximus Tyrius, quam voluptatis vinculum. (PIER, IV, 24.)

Homo cum in honore esset, non intellexit; comparatus est jumentis insipientibus, et similis factus est illis (*Psalm.* XLVIII., 13.)

Peccatores, onocentauri, id est asini et tauri, quia multi tauri sunt (les membres du clergé), dum prædicatione laborando excolunt terram Ecclesiæ, sed asini, insensate et luxuriose vivendo... Item sunt similes centauro mixto ex homine et equo, quale erat illud monstrum cui obviavit D. Antonius, etc. » (VINCENT. BELLOV., *Spec. mor., de Lux. et filiab. ejus.*)

l'hippocentaure occupe un rang remarquable. C'est la personnification de la dégradation la plus complète et de la déchéance physique la plus honteuse où puisse précipiter la débauche ; tête de vieillard aux traits contractés par la souffrance : regard allumé d'un feu sombre, jambes postérieures humaines, décharnées, infirmes, podagres et enveloppées de guenilles, corps monstrueux de palmipède sans ailes ignominieusement accroupi et flétri d'impures stygmates, crinière de cheval usée et complétement disparue le long de l'épine dorsale, mais gardant un riche vestige dans deux longues touffes flottantes de chaque côté du cou, jambes antérieures de cheval cherchant encore à galopper mais fléchissant sur elles-mêmes et impropres à toute locomotion :

L'hippocentaure, statue des tourelles de transsept de la basilique de Saint-Denis

telle est cette statue, hideuse, mais en même temps magnifique par l'énergie et l'expression, où sont réunies, avec toute la brutalité qui caractérise, au XIIIe et au XIVe siècles, toutes

les images du mal, les attributs les plus explicites de l'anéantissement et de la décomposition physique auquel, chose hideuse à dire, survit la violence de la passion animale dans le vieillard libidineux.

Cette statue, décrite et expliquée en détail dans un travail que nous avons publié en 1847, décèle une grande recherche de mysticisme et peut être attribuée au ciseau le plus exercé du siècle auquel elle appartient.

Aux rentrants du portail qui termine au nord le transsept de la même basilique, l'adultère du roi David a été personnifié autrefois par un centaure formant console sous les pieds de la statue de ce prince. Tenant entre ses jambes antérieures de cheval le psaltérion du saint Roi, ce centaure rappelait ainsi les larmes de sa pénitence immortalisées par ses psaumes, tandis que par son caractère d'homme-cheval et par le mouvement de galop que portait son corps en avant, il rappelait le péché qui les fit couler.

Sur l'un des jambages de la baie centrale du grand portail (même basilique), dans le cordon des vierges folles, l'adultère spirituel de l'âme qui a délaissé Dieu pour s'abandonner au péché est personnifié dans un centaure à queue et croupe de cheval, oreilles de chauve-souris, griffes de lion ; le reste est humain. Placé au-dessous de la statuette de l'une des cinq *vierges folles*, ce monstre significatif élève au-dessus de sa tête la jeune prévaricatrice, à chacun des pieds de laquelle les paumes de ses mains ouvertes servent de support. Ainsi posé, exprimant par sa physionomie un ricanement diabolique, il balance dans les airs et emporte brutalement la vierge insensée dont l'infidélité à l'Époux céleste se lit dans la lampe éteinte et renversée entre ses mains et dans son front destitué du voile qu'on voit rejeté en arrière et flottant sur ses épaules.

Dans le roman manuscrit de Fauvel [1], au folio 3 *verso*, se trouvent le récit et la miniature de la création du monde.

Centaure de la basilique de Saint-Denis, dans le cordon des Vierges folles.

L'homme et la femme, créés purs, y sont montrés transformés presque aussitôt par le péché, en ces « *jumenta* » de l'Écriture, dont le nom signifie tour à tour, dans le texte sacré, tous les animaux inintelligents, la masse des habitants de la terre, et les hommes pervers et corrompus. L'auteur, après avoir dit que Dieu dota l'homme d'intelligence et de raison, déplore les égarements qui ont dégradé la créature et qui l'ont assimilée à la brute :

« Il plut à Dieu le monde faire
Et il vot de limon pourtraire
Homme, et former à son ymage;
A l'omme fist tel avantage

[1] Msc. de la Bibl. imp., coté 267-6812.

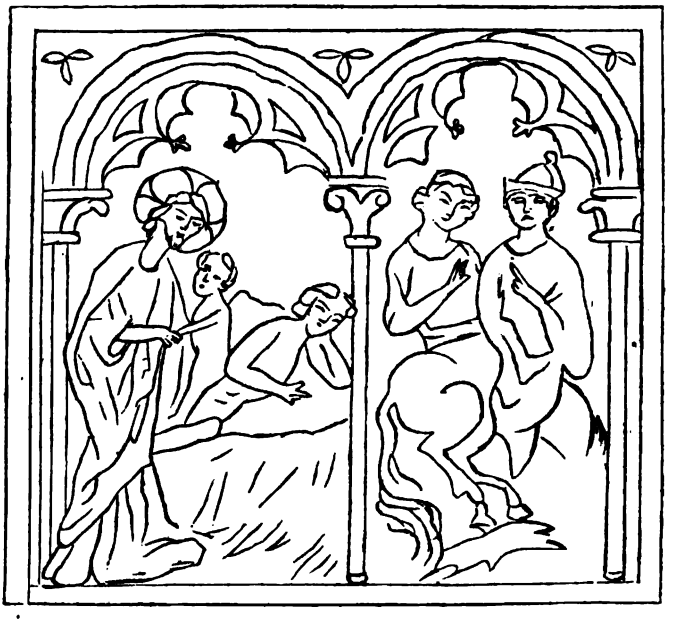
Que des bestes le fist ségneur
Et en noblesse le greigneur.
Mès or, est dou tout bestourné
Ce que Diex avoit aourné,
Car hommes sont devenus bestes,
Devers tere portent les testes :
Ne leur chuit fors de tere avoir :
De Dieu ne voelent rien savoir
N'onques vers le ciel ne regardent,
Car ou feu de convoise ardent ;
Pour ce, di-je certainement
Qu'oumes sont bestes réaument [1].

Deux miniatures accolées mettent ces lignes en action. Sur l'une (à gauche), le Verbe de Dieu, revêtu d'une draperie ondoyante et caractérisé par le nimbe crucifère, fait sortir Ève, jeune et nue, du côté d'Adam couché sur l'herbe et endormi. Sur la miniature correspondante, on voit la transformation du couple innocent et spirituel, en couple charnel et coupable. Sur le devant, est Adam; c'est un centaure, dont le corps, humain à partir de la tête aux hanches, est gracieusement drapé et s'emboîte dans un composé du dos, du ventre, de la croupe du cheval et de ses jambes postérieures. Derrière ce personnage Ève se montre debout à mi-corps ; le reste de sa personne, appartenant à la jument et sur lequel est enté son buste, se dérobe derrière Adam.

Dans la suite des miniatures qui enrichissent ce manuscrit, Fauvel, qui en est le héros et qui personnifie la vaine gloire moudaine, la concupiscence et l'orgueil, est constam-

[1] *Il vot*, il voulut. — *Pourtraire*, façonner. — Le *greignor* : bass. latin. *grandior*, le plus grand. — *Or*, pour *ores*, maintenant. — *Bestourné*, déformé, métamorphosé. — *Aourné*, orné, embelli. — *Ne leur chuit, fors*, etc. (Ital. *non lor cale*) : il ne leur importe, que... *n'onques* (lat. *numquam*) ni jamais. — *Ou feu*, pour au feu. — *Oumes*, hommes.

ment représenté sous la figure d'un personnage, ayant de l'homme toute la partie postérieure y compris les reins et les



Adam et Ève *devenus bestes*. (Miniature de la Bibl. imp.).

jambes. Il a tantôt du cheval et tantôt de l'âne le poitrail, les jambes antérieures qu'il agite en guise de bras, la tête, et le cou orné d'une abondante crinière. Ainsi fait, ce personnage est vêtu d'une ample et longue robe blanche, drapée avec beaucoup de goût.

Au folio 8 *verso*, il personnifie la licence et les mœurs corrompues des moines et des chanoines réguliers, dont le texte dit « qu'il est devenu abbé ». La miniature le montre vêtu d'une ample tunique bien drapée et d'une coulle monastique à capuchon rabattu. En cet équipage et trônant dans une chaire à haut dossier, il prêche en gesticulant des deux

bras. Son corps est humain, ses bras sont les jambes antérieures du cheval, sa tête tient de celle du cheval et de l'âne. En face de lui, un essaim de moines, les cheveux taillés en couronne et vêtus de la tunique et de la coulle monastiques, sont agenouillés et l'adorent. On lit au bas que la plupart

« . . . . . .
De ceus qui ne mandient mie
Qui ont rentes et seigneurie
Pour fère le divin service
Sont pleins d'envie et d'avarice.
. . . . . .
Conscience ne les remort
Coment ils sont au siècle mort;
Il ne doutent blasme ne honte :
De ce, tiennent trop poir de conte,
. . . . . .
Par tiex gens Diex est bien gasté,
Sire Fauvel est leur abbé [1]. »

Au folio 11, le même Fauvel trône à peu près de même dans un fauteuil à haut dossier dont les accotoirs sont terminés en têtes de lions sculptées. Là encore, c'est un personnage dont le tronc est celui de l'homme, sur lequel s'implantent les membres antérieurs du cheval. Il est assis de face. Les deux jambes antérieures du cheval, qui lui servent de bras, s'ouvrent à la fois pour gesticuler, et comme pour attirer à lui ou même pour embrasser ses adorateurs.

Au folio 16 *verso*, Fauvel est montré s'entretenant avec la Fortune, belle dame assise, vêtue d'une tunique traînante et le front ceint d'un diadème gemmé et fleurdelisé. Fauvel,

[1] *Doutent*, pour redoutent. — *Trop poir*, trop peu. — *Tiex gens*, telles gens. — *Gasté*, outragé, déshonoré.

en costume identique et orné d'un diadème pareil, est assis à côté d'elle. Ici, son corps et ses bras sont humains, mais du bas et de dessous sa robe, sortent et apparaissent ses pieds, sa croupe et sa queue de cheval, sur lesquels ce personnage est assis à la façon des chiens savants auxquels on fait faire l'exercice [1]. Les textes correspondants dépeignent la licence et les divers vices du siècle, prêchés et préconisés par Fauvel.

Toute figure composite et du domaine hiératique à laquelle le cheval prête quelqu'une de ses parties peut être facilement comprise et interprétée d'après ces principes. Pierius explique selon leurs données la figure de l'*hippo-cerf*, monstre imaginaire ayant la tête et le poitrail du cheval, le ventre, la croupe et les jambes agiles du cerf. C'est, dit-il, l'emblème de l'homme qu'un élan fougueux et irréfléchi précipite de prime abord vers tel acte ou dans telle voie, mais qui se dérobe bientôt et laisse tout à l'abandon par l'effet de sa pusillanimité naturelle [2].

FÉLICIE D'AYZAC,
Dame dignitaire honoraire de la Maison impériale de Saint-Denis.

[1] Ce même personnage est représenté encore aux folios 14, 15 *verso*, 19, 24, 26 *verso*, 27, 28, etc., sous la même forme demi-homme et demi-cheval, et personnifiant toujours, ainsi qu'on le lit dans le texte, la concupiscence et la vaine gloire, sources de toute dépravation.

[2] Quid de hippocervo dicemus..., anteriore parte equum, posteriore cervum... quod, si quid hujusmodi pingere voluerimus, non incongruum erit animalis hujus hieroglyphicum, ferocem impetu primo hominem significare, qui mox in pavidum e vestigio degeneret, et in fugacitatem elabatur. (PIER., VII, *Cervus*.)

LA COURONNE

DE L'EMPEREUR CONSTANTIN MONOMAQUE

Découverte à Puszta, près Kolocza, en Hongrie *

Le Musée national hongrois de Pesth n'a pas son second pour l'orfévrerie profane du Moyen Age et de la Renaissance ; il possède en ce genre une riche variété de pièces très-curieuses au point de vue de la forme, de la technique et du développement de l'art. Depuis peu d'années, le Musée de Pesth s'est rendu acquéreur de sept plaques d'or à figures émaillées, aussi remarquables par leur exécution magistrale que par le haut intérêt archéologique qu'elles présentent, car les inscriptions qui entourent les personnages permettent de déterminer exactement la date et l'origine des objets.

L'année 1860, en labourant un champ dans la propriété de Huszar Janos (comitat de Neutraer), on trouva, enfouis à quelques pieds sous terre, les émaux que nous reproduisons ici, assemblés en couronne et à une échelle réduite. Avant d'aborder les questions historiques relatives aux figures, il nous a semblé opportun de décrire les plaques et de rechercher l'usage auquel elles ont pu être affectées.

La plaque centrale représente l'empereur Constantin Monomaque en costume d'apparat. Il est vêtu d'une robe talaire sous le *saccus* impérial à larges manches ; dans la main droite, il tient le *labarum* fiché à l'extrémité d'une longue

* Voir la planche en tête de cette livraison.

hampe rouge, dans la gauche, le *volumen*. Sa tête est ornée de la couronne impériale qui, au témoignage de la princesse Anne Comnène, avait la forme d'un *modiolus ;* ses pieds sont chaussés de sandales rouges à la mode romaine. A la partie supérieure de la plaque arrondie, en fer à cheval, on lit une inscription en lettres grecques émaillées dont voici la traduction : *Constantin Monomaque, empereur des Romains*. Deux écussons moindres sont placés aux côtés du premier; ils offrent chacun une impératrice couronnée, portant une longue tunique richement bordée : sur celui de droite, *Théodora, la très-pieuse impératrice ;* sur l'autre, la même inscription avec le nom de *Zoë*. Les écussons suivants, à peine visibles sur notre planche, montrent deux danseuses en action, agitant au-dessus de leurs têtes des écharpes multicolores ; les derniers, encore plus petits que les précédents, comportent les figures de *l'humilité* et de la *vérité*, vertus probablement spéciales à Constantin X. Ces émaux, rapprochés des huit plaques de la couronne impériale d'Allemagne, sont d'une importance majeure pour l'étude du cérémonial de la cour grecque et des costumes byzantins pendant la première moitié du XIe siècle.

Comment est-il possible que ces fragments épars, jadis pompeusement réunis en couronne, soient restés enfouis à quatre pieds sous terre, à Puszta, près Kolocza, et qu'un oubli profond leur soit ainsi échu ? Jusqu'ici les renseignements positifs manquent là-dessus et on en est réduit aux conjectures. Les émaux n'appartenaient certainement pas à un reliquaire, comme plusieurs archéologues hongrois l'ont soutenu ; il y avait huit plaques et la huitième est perdue. Ce fait est démontré par les termes de comparaison que fournissent les huit écussons de la couronne impériale d'Allemagne et le développement des autres couronnes du Moyen

Age. Bien mieux, la couronne de saint Étienne, roi de Hongrie, conservée aujourd'hui dans le trésor du château d'Ofen, présente les bustes émaillés d'un successeur de Constantin Monomaque, Michel Ducas (1071-1078) et de Constantin Porphyrogénète, fils de Michel.

La vraisemblance de l'attribution à une couronne étant prouvée, nous avons cru devoir rétablir sur notre planche les chaînettes d'or pendantes, *pendilia*, qui caractérisent ici les coiffures de Constantin X et des impératrices ses voisines. Un nouveau problème, résolu par les archéologues hongrois, a été de savoir si les plaques n'étaient pas environnées de bordures, hélas! perdues. Conformément à la monture de la couronné impériale, nous avons restitué à nos écussons un cadre orné de filigranes et de pierres précieuses, laissant l'imagination suppléer à ce qu'il était impossible de retrouver. Il faudrait en outre désigner le roi de Hongrie auquel la couronne fut adressée, soit comme marque de la dignité suprême, soit peut-être comme patrice de Byzance, et dire la cause qui fit décheoir ces magnifiques insignes de leur splendeur primitive.

Aucun doute ne se manifeste quant à l'époque où nos émaux furent fabriqués; ils datent du règne de Constantin Monomaque (1042-1054). D'après l'historien Cédrènus et les autres chroniqueurs byzantins, Constantin, surnommé Monomaque en raison de sa bravoure personnelle, monta sur le trône en juillet 1042 et fut solennellement couronné dans l'église de Sainte-Sophie par le patriarche Alexis. Jusqu'à sa mort, en 1054, Constantin se maintint au pouvoir en subissant diverses alternatives. C'est donc à une des douze années comprises entre 1042 et 1054 que l'on doit assigner le travail des plaques.

Les deux filles de Constantin IX, Zoë et Théodora, jouis-

saient d'une grande autorité parmi le peuple, et Monomaque les plaça vraisemblablement à ses côtés sur la couronne hongroise, pour témoigner d'un respect public à l'égard des dernières survivantes de la maison impériale des Macédoniens. Quand Zoë, l'aînée des sœurs, veuve de Michel IV, mourut en 1050, à l'âge de 70 ans, Constantin poussa la dissimulation jusqu'à gourmander les lenteurs du patriarche Michel Cerularius au sujet des funérailles et à presser hautement la canonisation de la défunte. Cette mort vient réduire à huit, 1042-1050, le nombre d'années préalablement indiqué.

Théodora, l'autre sœur, quoique moins rusée et moins dominante que Zoë, avait, dans sa jeunesse, été exilée au fond d'un cloître. Après la déposition de Michel V, elle tint deux mois avec Zoë les rênes du gouvernement. Monomaque, qui obtint le pouvoir grâce à l'influence des petites-filles de Basile-le-Macédonien, fut dès les premiers temps de son règne assailli de complots et de révoltes. En 1044, à l'issue de la procession solennelle à l'église des Quarante-Martyrs, éclata une sédition violente; les cris « à bas la fille de Sclérus, rien pour elle, Zoë et Théodora sont nos seules Augustes » retentirent au sein de la foule. Constantin, défendu par ses gardes, essaya vainement de braver l'orage, il dut rentrer bien vite au palais, tandis que les deux sœurs se montraient aux regards du peuple sur un lieu élevé et l'apaisaient par leurs supplications.

LE CHANOINE F. BOCK.

(Traduit du *Monde catholique* Katholischen Welt, n° 7, 2e *année*.)

Le traducteur de cette notice, devant publier sous peu dans la REVUE *un travail sur les émaux du Musée de Pesth, s'abstient naturellement ici de tout commentaire.*

CONGRÈS SCIENTIFIQUE DE FRANCE

(XXXIVe SESSION TENUE A AMIENS)

Le Congrès scientifique de France a ouvert sa XXXIVe session à Amiens, le 3 juin.

Nous allons donner une rapide analyse des séances générales, d'après les procès-verbaux rédigés par MM. Garnier et l'abbé J. Corblet, secrétaires généraux du Congrès.

Lundi 3 juin.

Cette séance d'ouverture a été précédée par M. Cornuau, conseiller d'État, préfet de la Somme. Dans un discours vivement applaudi, cet éminent fonctionnaire a apprécié l'influence des Congrès scientifiques sur le mouvement intellectuel des provinces.

M. Garnier, l'un des secrétaires généraux, lit un discours dans lequel il signale les œuvres et les institutions qui sont dues aux Congrès et en confirme l'utilité par d'excellentes considérations.

M. le Maire adresse aux Membres du Congrès des paroles de bienvenue et les remercie d'avoir bien voulu se rendre à l'invitation qui leur avait été faite. Des témoignages unanimes d'approbation montrent que M. le Maire a fidèlement interprété les sentiments de la population amiénoise.

M. l'abbé Corblet, l'un des secrétaires généraux, répond à une question du programme, en réhabilitant, à l'aide de documents inédits, la mémoire de Pierre Guérin, curé de Roye, que tous les histo-

riens considèrent comme le fondateur de la secte des Illuminés, auxquels on a donné le nom de *guérinets*.

M. Hardouin, président du tribunal de Béthune, rappelle d'une manière aussi originale que spirituelle, les services rendus par M. de Caumont, et termine en montrant que le Musée Napoléon d'Amiens est presque une œuvre des Congrès.

On procède ensuite à l'élection des Membres du bureau qui est ainsi composé : *Président-Général :* M. TAILLIAR, Président honoraire à la Cour de Douai ; *Vice-Présidents-Généraux :* M. BOUCHER DE PERTHES, ancien Président de la Société d'Émulation d'Abbeville ; M. EGGER, Membre de l'Académie des Inscriptions ; M. le baron DAVID, ancien Ministre plénipotentiaire ; M. CH. DUFOUR, Président de la Société des Antiquaires de Picardie ; M. SÉNÉCA, Député au Corps législatif ; M. D'OTREPPE DE BOUVETTE, Conseiller honoraire à la Cour de Liége.

A 9 heures du soir, une brillante marche aux flambeaux a parcouru de nombreux quartiers de la ville. Les musiques du 21e de ligne et des sapeurs-pompiers municipaux lui prêtaient leur concours. Cette retraite costumée, destinée à associer la population tout entière à l'ouverture des assises scientifiques, a été organisée par M. Eugène Duflos, dont le zèle et le bon goût ne font jamais défaut à nos fêtes amiénoises.

MARDI 4 JUIN.

A 10 heures et demie du matin, les membres du Congrès se sont rendus en corps à la Cathédrale, où Monseigneur a célébré la messe du Saint-Esprit. Des siéges d'honneur ont été offerts à M. Tailliar, président du Congrès, à M. de Caumont et à MM. les vice-présidents. Les étrangers ont pu apprécier la splendeur de nos cérémonies religieuses, l'ampleur de nos chants liturgiques et l'admirable voix de M. le chanoine Leboulanger, qu'on dirait avoir été créée tout exprès pour remplir les vastes espaces de notre basilique. A l'issue de la messe, les membres du Congrès ont rendu visite à Monseigneur, qui a exprimé tout son regret de ne pouvoir, en raison de son prochain départ, témoigner par sa présence, du vif intérêt qu'il porte à tout ce qui peut propager le culte des sciences, des lettres et des arts.

A trois heures, a eu lieu la seconde séance générale. M. Tailliar, président, nommé dans la séance de la veille, rappelle en quelques

mots que la ville d'Amiens n'a point cessé de tenir une place distinguée parmi celles où le goût des études élevées est le plus répandu.

M. l'abbé Corblet lit le procès-verbal de la séance précédente, qui est adopté.

MM. Richer, Travers et de Marsy lisent les procès-verbaux de leurs séances respectives et donnent la composition des bureaux :

1re Section, Sciences physiques, chimiques et naturelles : Président, M. Lecorreur ; vice-présidents, MM. le comte de Gomer, Le Royer, Buteux et Sichel.

2e Section, Agriculture, Industrie et Commerce : Président, M. le comte d'Estaintot ; vice-présidents, MM. Legendre, Vulfran Mollet, Salmon père et G. Levavasseur.

3e Section, Sciences médicales : Président, M. le docteur Sichel ; vice-présidents, MM. Tavernier, Alexandre, Padieu, et Delaire.

4e Section, Histoire et Archéologie : Président, M. l'abbé Cochet ; vice-présidents, MM. l'abbé Barraud, V. de Beauvillé, Peigné-Delacourt et l'abbé de Corde.

5e Section, Littérature, Philosophie, Économie sociale et Beaux-Arts : Président, M. Dognée ; vice-présidents, MM. de Baecker, Saudbreuil, Wateau et Henri Hardouin.

M. le baron David lit un épisode d'un voyage en Arménie dans lequel il raconte une chasse au tigre. L'assemblée applaudit à ce récit empreint de la poésie de l'Orient,

M. le docteur Sichel donne un fragment d'une savante dissertation sur la déesse Agerone.

M. le comte de Gomer expose sur quels principes repose l'acclimatation des végétaux. Les considérations élevées de ce travail captivent l'attention de l'auditoire.

La séance a été terminée par une lecture humoristique de M. G. Levavasseur, relative à l'influence locale sur le goût et le génie des artistes. L'auteur cite les noms et apprécie le talent de quelques artistes picards dont les œuvres ont été remarquées aux dernières expositions. Cette lecture spirituelle a été fréquemment interrompue... par de vifs applaudissements.

Une brillante soirée, offerte par l'administration municipale a réuni à l'hôtel-de-ville tous les membres du Congrès.

Mercredi 5 juin.

La troisième séance générale s'ouvre par la lecture du procès-verbal faite par M. Garnier.

M. le comte de Gomer termine son intéressant travail sur l'acclimatation des végétaux et s'occupe spécialement du rôle que jouent les plantes dans les compositions pharmaceutiques et dans l'assainissement des villes, à l'embellissement desquelles elles contribuent si puissamment.

M. Egger présente des considérations du plus haut intérêt sur les conditions que doit comporter une bonne traduction des ouvrages grecs, et spécialement de ceux de Thucydide et d'Hérodote. Il traduit dans un langage plein de grâce et de naïveté quelques fragments du conteur Ionien. Le membre éminent de l'Institut entremêle cette lecture d'un bon nombre d'observations qui prouvent à l'auditoire que l'esprit et l'érudition peuvent vivre dans une intime alliance.

M. le baron Thomas de Morgan communique un travail où il répond à deux questions du programme, sur l'histoire de l'assistance publique à Amiens et sur les heureux résultats qu'elle a produits. Cette œuvre consciencieuse montre que M. le baron de Morgan ne se borne point à diriger avec zèle nos établissements hospitaliers, mais qu'il en connaît aussi bien le passé que le présent.

Jeudi 6 juin.

Après la lecture des procès-verbaux, M. Saudbreuil, procureur général, lit une Étude historique et statistique sur le Droit de Marché. L'intérêt du sujet, les pensées philosophiques et morales que développe le savant jurisconsulte sont accueillies par d'unanimes applaudissements.

M. l'abbé Roze, répondant à l'une des questions du programme, fait une histoire de la liturgie du diocèse d'Amiens, qui est écoutée avec le plus grand intérêt.

M. Dubois lit une notice sur le lieu de naissance et la famille de Vincent Voiture, dont le père, en 1599, avait quitté Amiens pour aller s'établir à Paris. Les patientes recherches qu'a nécessitées ce travail ont vivement captivé l'attention.

M. Egger présente quelques considérations sur la poésie didactique chez les Grecs et les Romains et se trouve par là ramené à un poëme inachevé d'André Chénier, dont il lit quelques fragments inédits. L'élégance et la pureté du style, les idées neuves et ingénieuses du savant Membre de l'Institut ne sont pas moins applaudies que ses lectures précédentes.

M. Levavasseur termine la séance par une charmante pièce de vers : *L'Hortillon et sa femme.*

VENDREDI 7 JUIN.

M. l'abbé Corblet répond à la 9me question du programme : *Quels sont les pèlerinages encore en usage en Picardie et quel en est le but spécial?* L'auteur s'occupe de ceux de St. Fursy, de St. Quentin, de St. Josse, de St. Honoré, de St. Germain l'Écossais, de St. Milfort et de St. Vaast.

M. Dognée (de Liége) présente un tableau de la littérature belge depuis 1830. Il passe en revue les écrits des orateurs, des historiens, des savants, des poëtes qui se sont distingués dans ce pays. Il cite divers fragments qui montrent que, dans les différents genres, ces écrivains sont dignes de prendre place à côté de ceux qui ont illustré la France. La verve de l'orateur, le patriotisme du Liégeois donnent à cette brillante improvisation un intérêt qui tour à tour égaie, émeut et passionne l'auditoire, toujours sous le charme d'une parole limpide et spirituelle.

La séance est terminée par une ode sur le cheval, que la belle description de Job a inspirée à M. le Chevalier de Mesnard.

SAMEDI 8 JUIN.

Cette journée a été consacrée à une excursion faite à Abbeville et à Saint-Riquier. Les membres du Congrès ont visité l'ancienne église abbatiale, où le style de la Renaissance s'est greffé sur l'architecture du treizième siècle ; les restes du château de Drugy, où Jeanne d'Arc fut quelques jours prisonnière ; les terrains de Manchecourt et de Moulin-Quignon, devenus si célèbres par les découvertes géologiques qu'on y a faites ; l'église Saint-Vulfran, dont le portail offre tant de sujets d'étude, l'église de Saint-Gilles, décorée par l'habile pinceau de

M. l'abbé Dergny; la riche collection de dessins de M. Oswald Macron; le musée Delamotte, celui de la ville, diverses collections, et surtout celle de M. Boucher de Perthes. Le savant abbevillois a fait le plus gracieux accueil aux visiteurs qui avaient tenu à offrir leurs hommages au père de l'archéologie anté-historique.

La Société française d'archéologie s'est réunie le soir. M. Dognée, au nom d'une commission, a fait un éloquent rapport sur le meilleur mode de dégagement de la cathédrale d'Amiens, et a approuvé les plans de MM. Herbault et Daullé. Dans une séance précédente la Société française avait décerné une médaille à M. Herbault pour son remarquable plan archéologique de notre cathédrale.

DIMANCHE 9 JUIN.

Le temps radieux du jour de la Pentecôte a favorisé les deux fêtes qui avaient été organisées à l'occasion du Congrès scientifique. Le concert donné au profit des pauvres par la société des Orphéonistes a certainement dépassé les espérances que pouvait concevoir le public. Les choristes de la société ont chanté quatre morceaux qui ont été salués par les bravos répétés des auditeurs. Des salves enthousiastes d'applaudissements ont suivi et parfois interrompu les morceaux exécutés par la musique des Guides de Bruxelles.

Il est impossible de décrire les splendeurs de la fête nautique à ceux qui ne l'ont pas vue. On dirait que nos canotiers ont voulu donner raison à Louis XI qui comparait le vieil Amiens à Venise. Et ce n'est point seulement Venise avec ses gondoles et son doge qui sont venus peupler la Hotoie de leurs poétiques souvenirs : c'est Tunis, avec sa merveilleuse architecture ; c'est la Turquie, avec ses palais à coupole ; c'est la Mauritanie, avec ses pavillons arabes ; c'est la Chine, avec ses jonques si coquettes. La fantaisie coudoyait les réalités orientales. De rapides périssoires entraînaient après elles de dociles cocottes, tandis que des feux de Bengale et des lanternes multicolores illuminaient une chimère fantastique, une comète capricieuse, un jeu de dominos, un bateau à vapeur, de charmantes barques où l'imagination s'était donné carte blanche, des poissons, une grenouille qui se taisait pour écouter les chants des Orphéonistes et les musiques militaires unissant leurs mélodies au clapottement des eaux battues par les rames.

Amphitrite, du haut de son île enchantée, a dû contempler avec ravissement les merveilles de son empire, et s'il avait fallu qu'elle distribuât des palmes à tous ceux de ses sujets qui ont illustré sa royauté, elle n'aurait assurément laissé aucune barque sans couronne.

Les feux d'artifice sont venus donner à tout cet ensemble des effluves de lumière qui métamorphosaient le bassin inondé de la Hotoie en une vaste féerie. On avait besoin de regarder ses voisins de temps à autre pour être bien sûr qu'on n'avait pas été emporté dans le pays des rêves par un génie invisible.

LUNDI 10 JUIN.

Après la lecture des procès-verbaux, M. Legendre donne lecture d'un travail de M. Ognier (de Gouy) sur les moyens de tirer le parti le plus profitable des terrains communaux dans l'intérêt de la commune et dans celui des familles nécessiteuses. Après avoir retracé l'histoire des propriétés communales depuis le Moyen Age jusqu'à la loi de 1857, l'auteur, tout en désirant la conservation des bois et des pâturages, demande que les terrains propres à la culture soient loués par petits lots à tous les habitants de la commune qui en feraient des jardins. Ce serait, selon M. Ognier, le meilleur moyen de faire produire à ces terres un bon revenu, de venir en aide aux familles nécessiteuses et d'arrêter jusqu'à un certain point l'émigration des campagnes.

M. Charles Lucas, secrétaire de la Société libre des beaux-arts de Paris, répond à diverses questions du programme relatives aux beaux-arts. Il rappelle le grand mouvement qui se produisit en France, à partir de 1835, en faveur de l'architecture et des arts du moyen âge, et il ne pense pas que ce progrès se soit ralenti. Il estime que les travaux de construction et de restauration s'accomplissent aujourd'hui avec plus d'art et de solidité qu'il y a dix ou quinze ans. L'enseignement de l'archéologie lui semble le meilleur moyen de prévenir les actes de vandalisme qui se commettent dans l'entretien et la restauration des églises. Il termine ses rapides aperçus par diverses considérations sur la liberté que doivent avoir les artistes de ne pas se renfermer exclusivement dans l'imitation des diverses architectures du Moyen Age.

M. Cotteau (d'Auxerre) rend compte de la visite faite au Moulin-Quignon, sous la direction de M. Buteux. Ses observations l'ont amené à croire que l'homme est contemporain des terrains quaternaires, et il trouve la confirmation de ce système dans les gisements du Moulin-Quignon et de Saint-Acheul, où se rencontrent tout à la fois des ossements d'animaux quaternaires et des silex qui sont l'œuvre de l'industrie humaine. Ces terrains, transportés par des courants dont on ignore les causes, appartiennent à la première phase de cette époque et sont antérieurs à la période où apparaît le renne, et où les débris du travail humain présentent une ébauche moins grossière de l'art industriel.

Quel était le caractère anthropologique de l'homme qui existait alors ? D'après l'orateur il appartiendrait à la race caucasique, si l'on en juge par les rares débris qui ont été recueillis.

Cette intéressante improvisation où la science s'est rendue accessible pour tous, a été écoutée avec le plus vif intérêt.

La séance a été close par une charmante pièce de vers intitulée l'*Ouragan*, dont Madame Fanny Dénoix a bien voulu faire hommage au Congrès.

La soirée offerte lundi soir aux membres du Congrès dans les galeries du rez-de-chaussée du Musée Napoléon, par M. Charles Dufour, président de la commission de ce monument, a clos dignement la série des fêtes qui ont accueilli les étrangers, pendant les assises scientifiques. Les nombreux invités ne se lassaient point d'admirer le bon goût qui avait présidé aux décorations. De gracieuses corbeilles de fleurs faisaient un piquant contraste avec les vénérables débris du passé ; la profusion des lumières donnait à l'intérieur du monument un aspect plein de grandeur et d'originalité.

Un trophée scientifique, où l'agriculture, l'industrie, les sciences, les arts et l'érudition avaient harmonieusement confondu leurs emblèmes, était dédié au Congrès. La chapelle était illuminée par des couronnes de lumière, et le jardin, par des lueurs discrètes qui répandaient sur ses pelouses verdoyantes la poésie du crépuscule. Étrangers et Amiénois, tous ont exprimé les mêmes sentiments pour l'hospitalité qui leur a été si cordialement offerte dans le palais de l'archéologie.

MARDI 11 JUIN.

La séance de clôture a été aussi variée qu'intéressante.

M. Duméril, professeur au Muséum de Paris, rend compte de diverses transformations des axolots, batraciens du Mexique, qu'il a été à même d'étudier dans ces dernières années au Muséum. L'exposé clair et précis du savant professeur a été écouté avec le plus vif intérêt.

M. l'abbé Corblet répond à une question du programme en éclaircissant les difficultés relatives à l'épiscopat de saint Euloge. Après avoir démontré, contre l'opinion de M. Binterim, l'authenticité du concile de Cologne, où assista le deuxième évêque d'Amiens, il établit ce qu'il y a de certain, de probable et de douteux, dans la vie et le culte de saint Euloge.

M. Caron (de Paris), s'occupe des monnaies frappées à Amiens et portant la légende : *Ambianis pax civibus tuis*. Le mot *pax* lui paraît une désignation de la commune, d'après divers textes qu'il produit.

M. Cotteau expose l'intérêt que présenterait pour la ville d'Amiens un musée d'histoire naturelle établi dans de meilleures conditions. Sans demander un palais comme le Musée Napoléon, il voudrait plus d'espace pour les collections déjà fort riches qu'il a visitées et qui, dans l'état actuel des choses, sont exposées à une destruction prochaine.

M. Dognée, dans une remarquable improvisation, montre ce qu'est la critique d'art en Belgique et ce qu'elle devrait être partout. Sa mission n'est point de dénigrer ou de louer suivant un caprice, mais de guider les artistes et de les encourager. Leur carrière exige en effet tant d'études, offre tant de difficultés qu'il doivent être soutenus dans tous leurs efforts.

Après avoir nommé quelques-uns des peintres les plus distingués de la Belgique, il attache à faire ressortir le mérite de Gallait comme peintre et comme penseur. Il signale ensuite la moralité des artistes et l'influence heureuse qu'ils ont exercée sur le goût de la population. Le ton convaincu de l'orateur, sa diction facile, brillante, toujours heureuse, lui ont valu d'unanimes applaudissements.

M. G. Levavasseur lit une pièce de vers intitulée : Le *Pêcheur à la ligne*, où la pensée philosophique se déguise sous une forme spirituelle et piquante.

M. Dognée, au nom des membres étrangers, adresse de chaleureux remerciements aux habitants d'Amiens, qui les ont si bien accueillis, à la ville où il leur a été donné de contempler une cathédrale sans rivale, un musée si splendide, riche en collections si bien disposées, une industrie si féconde et si riche. Il annonce que la Société française d'archéologie a décerné une médaille à M. le curé de Saint-Riquier, pour le zèle qu'il a déployé dans les sages restaurations de son église.

M. le Maire adresse une allocution aux membres étrangers du Congrès, dont il regrette le trop prompt départ, en manifestant l'espoir que les relations qui viennent de s'établir puissent se renouer plus tard.

M. de Caumont témoigne de la gratitude qu'éprouvent tous les étrangers pour l'hospitalité si courtoise de l'administration municipale, et demande en même temps qu'un vote de remerciement soit adressé aux secrétaires-généraux qui ont préparé la session amiénoise du Congrés scientifique.

Pendant le cours de la session, des visites ont été faites à la cathédrale, au Musée Napoléon, aux collections particulières, aux établissements industriels et aux terrains de Saint-Acheul.

Il serait trop long d'énumérer les discussions et les travaux qui ont eu lieu dans les cinq sections particulières. Nous nous bornerons à dire que, dans celle d'histoire et d'archéologie, les questions posées par le programme ont été traitées par MM. Garnier, l'abbé Cochet, de Caumont, Peigné-Delacourt, Egger, l'abbé Corblet, de Baillencourt, Leleu, Bazot, l'abbé Normand, Dusevel, Tailliar, Vion, Salmon, Darsy, l'abbé Duval, l'abbé Hénocque, etc. ; que la plupart des mêmes membres ont pris part aux discussions de la section de littérature et beaux-arts, ainsi que MM. de Mesnard, d'Estaintot, Herbault, G. Levavasseur, Forceville, Dognée, Dubois, Charles Lucas, l'abbé Jourdain, Antoine, Janvier, l'abbé Desnoyers, Paris, de Marsy, de Baëcker, etc.

En résumé, la session d'Amiens, malgré la redoutable concurrence de l'Exposition universelle, a eu un véritable succès, et les membres étrangers ont paru unanimes pour y voir la réalisation des vœux qu'exprimait M. le Maire, lorsqu'il disait dans la séance d'ouverture : « Qu'il me soit permis d'espérer que la ville d'Amiens, fière de l'hospitalité que vous avez acceptée, vous laissera, avec le souve-

nir de sa merveilleuse cathédrale, de son magnifique musée, de ses vieilles rues, de son langage digne de vos études, de ses grands hommes dont vous foulerez à chaque pas la trace, le souvenir d'une ville restée fidèle au goût des lettres et des arts, à la fois réfléchie dans son initiative et empressée à suivre le mouvement qui conduit au progrès sous ses formes les plus variées. »

J. CORBLET.

CHRONIQUE

A propos de l'orfévrerie religieuse à l'*Exposition universelle*, M. V. Fournel s'exprime ainsi dans le dernier numéro du *Correspondant* (25 mai) :

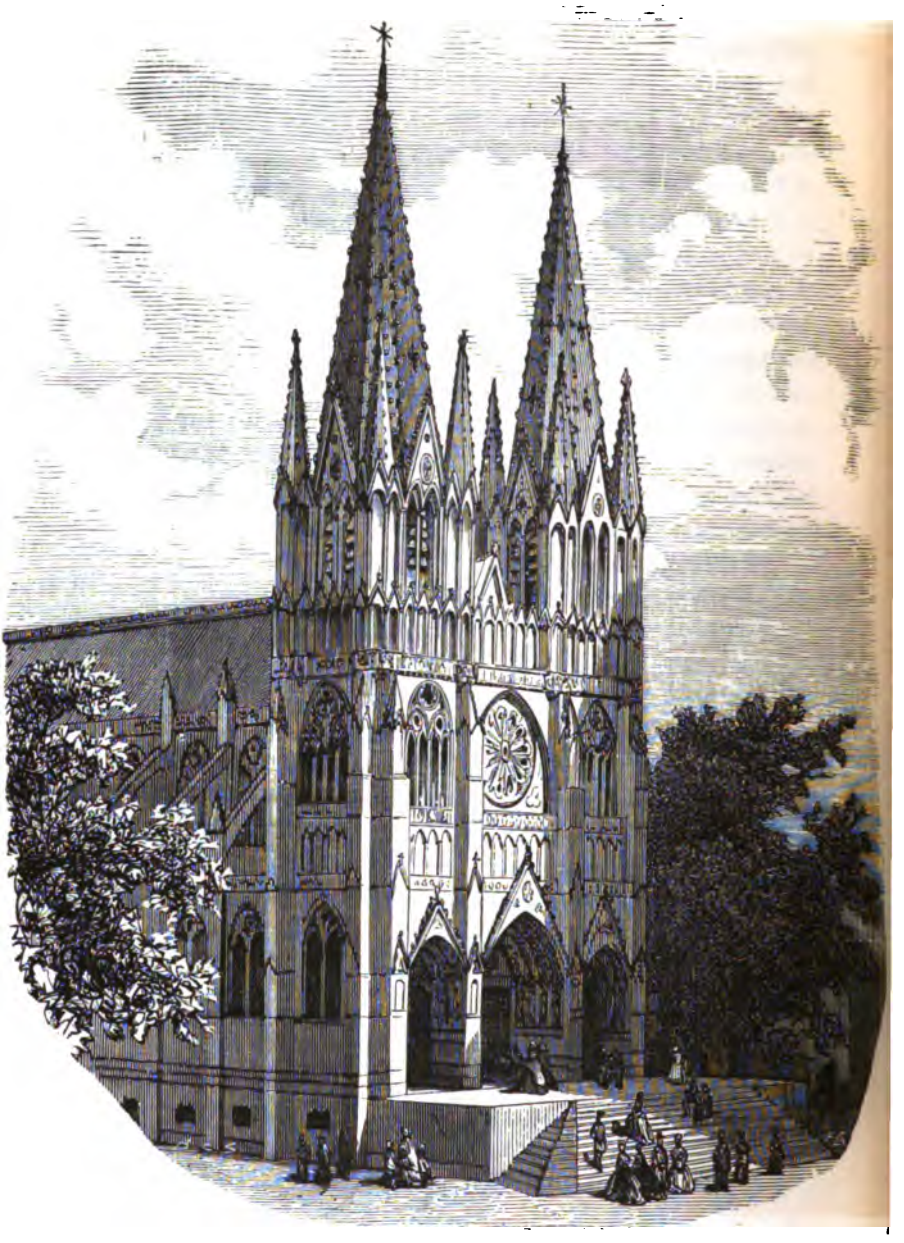
« Je ne puis que désigner du doigt en courant les vitrines de MM. Froment-Meurice et Duponchel, les pièces d'art de M. Fannière, l'orfévrerie émaillée de M. Lepec. Mais je n'ai garde, surtout dans les pages de cette Revue, de passer si vite devant l'orfévrerie religieuse. Elle compte cinq exposants seulement, et je ne m'occuperai que d'un seul. M. Thiéry est loin d'être sans mérite; M. Poussielgue-Rusand a envoyé d'excellentes pièces (je ne dis pas cela pour son autel de la cathédrale de Quimper, qui produit l'effet d'un vaste bloc d'or semé d'ambre, d'opales, de rubis, — et dénué de goût), mais ils doivent reconnaître l'un et l'autre que la palme appartient sans conteste à M. Armand-Calliat, de Lyon.

« La vitrine de M. Armand-Calliat est remplie de petits chefs-d'œuvre, où l'on ne sait qu'admirer le plus de la pureté du goût, de la finesse du travail, de l'appropriation du style à la destination de chaque objet. Les couronnes de Notre-Dame de Fourvières sont surtout un ouvrage de joaillerie, mais presque tout le reste,

l'ostensoir de Notre-Dame de la Garde, les calices, les burettes, les crosses épiscopales et une splendide aiguière placée à bon droit sur le premier plan, doivent compter parmi les ouvrages les plus délicats et les plus parfaits de l'orfévrerie contemporaine. Les combinaisons de l'or et de l'émail y produisent des effets charmants. Les filigranes, les arabesques et les ciselures font courir leur réseau d'ornementation, sobre et riche à la fois, sur le couvercle et le pied des ciboires, qu'ils recouvrent comme d'un tissu de dentelles et de broderies. L'œil est aussi satisfait de l'élégance et de la distinction des formes, de l'harmonie et de la variété des détails, que l'esprit de leur convenance et de leur signification. On y sent l'intelligence du penseur, l'érudition de l'archéologue et la main de l'artiste. Les idées ont été évidemment fournies et peut-être les dessins donnés par un homme qui a fait une étude approfondie de la symbolique et de l'iconographie chrétiennes, et qui, après s'être assimilé la moëlle de tous les monuments de l'art religieux, châsses et missels, porches et vitraux de nos vieilles cathédrales, n'a pas dédaigné d'aller chercher les derniers secrets de l'allégorie dans les légendes gothiques, et jusque dans ces naïfs et subtils *bestiaires* du Moyen Age où le poëte se faisait primitivement l'auxiliaire du théologien ».

C'est un sujet sur lequel nous reviendrons; mais nous sommes heureux de reproduire, dès aujourd'hui, cette juste appréciation sur la vitrine d'un de nos abonnés qui fait si bien passer dans la pratique la théorie que nous avons reproduite plus d'une fois : à savoir que l'imitation du Moyen Age ne doit pas être une servile copie et que toute œuvre d'Art chrétien doit réunir trois conditions inséparables, la science approfondie du symbolisme liturgique, la perfection de la forme et l'inspiration de la pensée religieuse.

J. C.



NOUVELLE ÉGLISE SAINT VINCENT-DE-PAUL A MARSEILLE.

L'HISTOIRE DU TRAVAIL

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

TROISIÈME ARTICLE *.

RUSSIE

De tous les collectionneurs, l'Anglais et le Russe sont les plus intrépides qui soient au monde. Avec le temps ils finiront par dépouiller l'univers entier, si l'on n'y met bon ordre. Je constate cependant une notable différence entre les aspirations des deux peuples. L'Anglais accapare pour lui seul: maître d'un objet, il le montre quelquefois à ses amis; la même faveur est rarement accordée aux étrangers. Une circonstance exceptionnelle où l'amour-propre est en jeu, les expositions de Manchester ou du Champ-de-Mars par exemple, peuvent troubler accidentellement les habitudes d'un collectionneur britannique; hors de là, il entrebâille difficilement la porte de son cabinet. Ma réflexion, bien entendu, ne s'adresse qu'aux particuliers, elle n'atteint pas les Musées publics, libéralement ouverts à tous, et dirigés par les plus aimables Conservateurs que je connaisse. A l'inverse des Anglais, le Russe semble n'amasser de trésors que pour

* Voir la livraison de mai 1867.

le plaisir d'autrui. Le prince Soltikof faisait volontiers au premier venu les honneurs de son riche musée ; M. de Basilewski expose dans les galeries françaises de l'*Histoire du travail* les nombreuses pièces de son cabinet; le courageux et intelligent chercheur, M. le conseiller d'État Pierre de Sévastianof, dont nous avons à déplorer la mort récente, confiait au Musée de Moscov la majeure partie de ses acquisitions. J'ai rencontré en voyage M. de Sévastianof: outre trois mille épreuves photographiques faites au Mont-Athos, il portait toujours avec lui quelques antiquités hors ligne ou de précieux échantillons récoltés sur sa route. Je n'oublie pas l'héroïque patience dont s'armait le savant russe pour répondre à l'avalanche de questions que les meubles, les manuscrits, les peintures décoratives et les usages des couvents grecs provoquaient à chaque instant de ma part ; j'oublierai encore moins sa générosité à laisser dessiner et reproduire par la gravure le fruit onéreux de ses peines.

Mais si la Russie est riche d'acquisitions faites au dehors, elle l'est plus encore de son propre fonds. Les églises, les monastères, les palais du colossal Empire d'Orient recèlent d'innombrables antiquités nationales. Aucun peuple de l'Europe n'atteindrait vraisemblablement le chiffre de ces antiquités en rassemblant tout ce qu'il aurait lui-même gardé de ses propres monuments. Un État qui a eu l'heureuse fortune de se soustraire aux vicissitudes des guerres religieuses, et que l'invasion n'a jamais pu toucher au cœur, doit conserver intactes les traditions du passé si la mode ne se mêle pas de les détruire. C'est le cas de la Russie ; la mode y est demeurée sans action sur les formes extérieures du culte comme sur les usages de la vie privée. En fait de science, d'industrie, et d'art, le Russe est à la hauteur des autres peuples civilisés, mais il a eu l'immense avantage de

savoir rester lui-même au milieu des changements qui bouleversent le monde; invention ou imitation, les œuvres russes sont presque toujours empreintes d'un cachet national difficile à méconnaître. Le Russe s'assimile un modèle venu de l'étranger, il ne le copie pas servilement. Que l'on ne me prête pas néanmoins des sentiments hostiles à l'égard du progrès. J'aime le progrès et je le respecte, mais j'en refuse le nom à la manie actuelle de mettre à droite ce qui était à gauche, dessus ce qui était dessous, et réciproquement. On relègue dans un angle la table qui trônait au milieu du salon — les tables sont faites pour s'asseoir à l'entour —progrès; on règle le tir d'une arme à feu à peu près comme le débit d'une fontaine — tant de projectiles et de morts d'homme à la minute — progrès; les filles de basse-cour s'habillent en duchesses, et les duchesses donnent à manger aux poules — j'écris poules — progrès? En vérité je me passerais bien de ces progrès là et j'estime fort un peuple qui laisse les tables à leur place rationnelle, les vêtements incommodes aux gens désœuvrés.

Me voici bien loin de l'*Histoire du travail* russe; j'y retourne au plus vite. A proprement parler, la Russie n'a envoyé en original que des échantillons relativement restreints de son art et de son industrie antiques: assez pour témoigner de l'un et de l'autre aux yeux des connaisseurs; trop peu; hélas! pour donner aux masses illéttrées l'idée absolue de son savoir-faire au Moyen-Age. En France et ailleurs des préjugés absurdes règnent encore sur la civilisation moscovite à cette époque; le vulgaire s'obstine à plonger alors dans les ténèbres de la barbarie une nation qui date pour lui du tzar Pierre le Grand. Cependant Novgorod était déjà au IXe siècle une cité riche et commerçante; au XIe, elle possédait une école de langue slave. L'alphabet s'introduisait

en Russie au Xe siècle à la suite des missionnaires byzantins, et le XIe voyait éclore les premières chroniques russes. Au XIIe siècle on enseignait à Smolensk le grec et le latin; au XIVe, l'Italie envoyait des architectes à Moscov; au XVe, la science grecque exilée de Constantinople venait demander à la Russie un asile qui lui fut généreusement accordé. L'ancienne cour des grands-ducs de Moscovie, héritière par ses alliances, son culte, ses destinées, de la cour impériale de Byzance, en avait adopté les traditions et les usages fastueux. L'anglais Chancelor, ambassadeur d'Édouard VI auprès d'Ivan IV Vassiliévitch (1547-1584) et Jean Olearius, en 1633, furent frappés de la profusion des vases d'or et d'argent qui surchargeaient la table du Tzar. Qu'auraient dit ces étrangers s'ils avaient visité les trésors ecclésiastiques de l'Empire. La destruction de l'Ordre Teutonique par Ivan IV, en 1561, porta le premier coup à la barrière qui séparait la Russie des états européens; Pierre le Grand acheva de briser cette barrière et d'aplanir pour ses sujets la voie de l'Occident. Toutefois, un courant civilisateur venu de l'Orient s'était depuis des siècles creusé un lit profond à travers la Russie; l'œuvre de Pierre consista à opposer au courant primitif un contre-courant, des usages nouveaux aux usages antiques: il réforma, mais n'eut pas à civiliser; la civilisation russe existait bien avant lui.

Certains voyageurs modernes ont l'habitude de dénigrer dans leurs récits ce qui choque leur personnalité ou dépasse leur intelligence; au sentiment de maints touristes, l'univers entier devrait être français ou anglais. Plus que tout autre pays la Russie a été victime de cette déplorable manie, et pas un n'est aussi mal connu à l'étranger au point de vue de l'histoire des arts industriels. Les publications sur l'archéologie moscovite ne manquent pas cependant et leur nombre

tend chaque jour à augmenter, comme on le saura tout à l'heure, mais elles sont écrites en russe, ou d'un prix inaccessible aux fortunes ordinaires. L'Exposition universelle de 1867 fournissait aux Russes une bonne occasion pour nous montrer un peu de ce que nous n'allons pas assez voir chez eux ; ils l'ont fait dans la limite du possible. De graves obstacles entravaient le déplacement des œuvres capitales : on a suppléé à l'absence des originaux par des moulages en plâtre, des dessins coloriés et des publications splendides qui permettent à l'artiste comme au savant de s'initier aux merveilleux développements du travail russe. Les moulages, les photographies, une partie des aquarelles sont exposés ; les autres dessins et les planches n'ont pu, faute de place, sortir des cartons. Quant aux pièces originales, étiquetées et cataloguées avec un soin extrême, elles sont étalées dans les vitrines. La protection éclairée, dont Son Altesse Impériale Mgr Nicolas Maximilianovitch, duc de Leuchtenberg, Président de la Commission russe, honore les arts et l'industrie, a fait choisir M. Georges Filimonov pour accompagner à Paris les envois adressés à la section de l'*Histoire du travail*. M. Filimonov, Conservateur des deux Musées de Moscou, *Oroujeinaya Palata* (Palais des armures) et *Roumiantsov*, est l'auteur d'ouvrages archéologiques justement estimés : *Description du Musée Korobanov ; Recherches sur la forme primitive de l'iconostase dans les églises russes*, in-4°, Moscov, 1855 ; *Recherches sur les émaux de la couverture d'évangéliaire de Mstislav, grand-prince de Novgorod* (XII° siècle), in-8°, Moscov, 1861. Très-instruit et beaucoup trop modeste, il est en outre d'une complaisance inépuisable ; toujours à la poste, il met gracieusement à la disposition des visiteurs sérieux le contenu de ses portefeuilles et de ses vitrines. J'ai soumis la politesse de M. Filimonov à de

rudes épreuves, retournant les plâtres, décrochant les cadres, intervertissant l'ordre des planches renfermées dans les cartons, questionnant et requestionnant sans pitié ; rien n'a pu lasser mon aimable cicerone.

Les objets exposés en original appartiennent à Sa Majesté l'Empereur de Russie, à Son Altesse Impériale Madame la Grande duchesse Alexandra Petrovna, aux Musées de Moscov et à diverses collections particulières ; je m'arrêterai seulement aux pièces les plus remarquables en passant rapidement sur les autres.

Temps antéhistoriques. — Une série d'instruments en pierre provenant de fouilles exécutées dans le gouvernement de Minsk (Lithuanie). J'y ai distingué une très-grande hache à tête de marteau dont la forme est exceptionnelle. Elle est en granit gris poli et percée d'un trou pour l'emmanchement. Quelques petites haches (coins ou racloirs) ont aussi des ouvertures, mais latérales et dans un but probable de suspension. A M. Al.-D. Oziersky.

Armes et instruments trouvés dans les gouvernements d'Ienisseysk (Sibérie) et de Wladimir. Plusieurs, en bronze ou en fer, sont pourvus d'un manche mince et allongé; leur forme est celle d'un triangle à base coupante, soit rectiligne, soit arrondie, ou d'une losange à double tranchant. C'étaient peut-être des racloirs destinés à préparer les peaux. La Suède et le Danemarck offrent aussi des racloirs, mais en silex. Un petit instrument de fer met en défaut la pénétration des archéologues qui n'en peuvent expliquer l'usage. Il consiste en deux C terminés en têtes de serpents; ces C d'inégale longueur, concentriques et superposés, sont fixés horizontalement au sommet d'une tige droite munie d'un anneau carré. Etait-ce un jouet d'enfant, une amulette que

l'on accrochait à la ceinture? Je n'ose me lancer dans les hypothèses. Au Musée Roumiantzeff, à Moscov.

Aux monuments antéhistoriques, il faut joindre les moulages exécutés à St-Pétersbourg par M. Heiser sous la direction de M. P. Lerch. Ces plâtres, préparés et colorés avec un soin minutieux, sont au nombre de quarante-sept et reproduisent fidèlement des haches, ciseaux, gouges, pointes de flèche et de lance, poignards, marteaux, accessoires de toilette, vases, en pierre, bronze, fer ou argile. Les originaux proviennent de la Russie septentrionale, de la Sibérie et du Caucase. Plusieurs sont très-curieux; entre autres, deux marteaux-haches en schiste talqueux, l'un à tête d'élan, l'autre à tête d'ours (districts de Petrosavodsk et de Vytegra, gouvernement d'Olonetz); un marteau-hache de bronze, à tête de sanglier (tumulus d'Anagnino, près d'Ielabouga sur la Kama); une gouge en syénite (Lithuanie); enfin un poignard de bronze (mines de Zmeinogorsk, gouvernement de Tomsk).

NUMISMATIQUE. — L'Ermitage, annexe du Palais-d'Hiver à Saint-Pétersbourg et séjour favori de Catherine II, renferme une précieuse collection de médailles et de monnaies nationales. S. M. l'empereur Alexandre II a bien voulu consentir à ce que des spécimens des pièces les plus intéressantes fussent transportés à Paris; voici à leur sujet quelques renseignements que je dois, bien entendu, à l'obligeance de M. Filimonov. Les anciens lingots d'argent (*slitki*), nommés *poltinas* ou *grivenkas*, de Kiev, Novgorod et Pskov, sont du poids d'une demi-livre. Les roubles-lingots de Tver pèsent un quart de livre et sont marqués d'un T. Les monnaies d'or et d'argent (*slato*, *srebro*) émanées de saint Wladimir (980-1015), premier souverain chrétien de la Russie, portent l'effigie de ce prince et l'image du Sauveur. Type et

forme sont empruntés à la numismatique byzantine. Les petites monnaies d'argent (*dengas*), frappées à l'époque de la domination mongole, offrent des légendes en russe et en arabe indiquant les noms du Grand-Duc et du Khan alors sur le trône. A partir d'Ivan IV, qui échangea son titre de grand-duc contre celui de tzar, les monnaies russes adoptèrent le type de saint Georges en guerrier, armé de la *copeika* (lance). Peu après l'avénement de la dynastie des Romanov, sous Alexis Mikhaïlovitch (1645-1676) commença l'émission des premiers écus russes, dits roubles. Pierre le Grand soumit le système monétaire de la Russie à une réforme radicale; le rouble-monnaie avec ses multiples et ses fractions fut substitué au rouble-de-compte. — Cette série présente une histoire complète de la numismatique russe et fournira aux Revues spéciales le sujet d'appréciations curieuses.

Armes. — Le Versailles de la Russie, le château impérial de Tsarskoë-Selo, aux environs de Saint-Pétersbourg, possède une magnifique galerie d'armes. S. M. l'Empereur Alexandre II, dans sa haute bienveillance pour l'Exposition universelle, a daigné autoriser la Commission russe de l'*Histoire du travail* à choisir quelques pièces dans cet arsenal. Aucune des armes qui y ont été prises ne remonte au delà du XVIIIe siècle, mais elles ont toutes un mérite particulier d'invention ou de facture : il y a donc lieu d'en présenter ici le détail. Une cotte de mailles et une calotte en fer damasquiné avec sa coiffe de mailles (*missurka*); XVIIe siècle. L'épée et l'espadon d'un chef militaire russe à la même époque (*metche* et *palache voïevody*). Une pertuisane; XVIIe siècle. Un fusil revolver à six coups (*pistchal skorostrèlnaya perevertnaya*) et une paire de pistolets assortis au fusil; XVIIIe siècle. Fusils de chasse et pistolets des manufactures

de Toula et de Sisterbeck ; XVIIIe siècle. Un tromblon fait à Toula en 1801. Deux sabres fabriqués à Zlatoouste ; vers 1800.

Les armes apportées du Palais des armures (Oroujeinaya Palata, à Moscov), sont en nombre plus considérable que les précédentes : certaines ont en outre l'avantage de se rattacher à l'histoire par les illustres personnages à qui elles ont appartenu ; d'autres, signées et datées, aideront à éclaircir la question de priorité débattue entre les divers perfectionnements introduits dans l'arquebuserie depuis deux siècles. L'importance de cette question, que je ne prétends, au reste, nullement résoudre, vaudra sans doute un peu d'indulgence à la nomenclature qui suit. L'épieu en acier damasquiné (boulate) du prince Boris Alexandrovitch de Tver ; XVe siècle. Une masse d'armes en fer (*boulava chéstopere*) et une hache d'armes (*toporok possolsky*) ; XVIIe siècle. Le poignard (*boudey*) du prince André de Staritza, fils du grand-duc Ivan III, *le grand Ivan* (1462-1505). Un trophée composé d'un espadon (*palach*), d'une pertuisane, d'une épée (*kontchar*), de deux sabres et d'une lame de sabre en boulate bleu forgée en 1633 par Alfery Iouriev. Les fourreaux des sabres sont en velours, ornés de plaques de métal ciselé et rehaussé de grosses turquoises, dans le goût oriental. Le carquois (*saadak*) et le fourreau d'arc (*naloutch*) du tzar Mikhaïl Fédorovitch, premier souverain de la maison de Romanov (1613-1645). Ces objets, en chagrin vert, comportent de grandes plaques de métal doré et ciselé à l'aigle impériale ; ils sont décorés d'admirables ornements d'orfévrerie, style persan un peu modifié par l'influence européenne. Le casque modèle de Jarkende (*chapka jerikhonskaya*) du prince Fédor Mstislavsky, et une calotte à coiffe de mailles (*missurka*) ; XVIIe siècle. Une cotte de mailles (*pantzir*) faite

à Moscov, en 1666, par Fédor Dennissov. Des jambières (*boutourlyky*) exécutées par Grégoire Viatkine, et des brassards (*naroutchis*) ; XVIIe siècle. Une armure, modèle persan (*zertzalo*). Toutes les pièces sont damasquinées et enrichies de merveilleuses ciselures.

La classe des armes à feu portatives est encore plus intéressante, s'il est possible. Les canons sont damasquinés et les bois incrustés d'ivoire. Le premier rang par ancienneté échoit au fusil rayé (*pistchal vintovannaya*) sorti des mains de l'armurier Timothée Loutchaninov, Moscov, 1626. Vient ensuite le fusil-revolver à six coups (*pistchal skorostrielnaya perevertnaya* d'Ivan Loutchaninov, Moscov, 1638. La carabine rayée, 1668, et le pistolet-revolver à six coups, 1670, dus à Nikita Davidov, de Moscov, sont des chefs-d'œuvre d'arquebuserie. J'ajouterai à la liste un fusil-revolver à deux canons par Philippe Timofeev, XVIIe siècle; une paire de pistolets, 1678, et un fusil rayé, 1693, par Athanase Viatkine. Timofeev et Viatkine avaient aussi leurs ateliers à Moscov.

On a récemment parlé d'un fusil-revolver à quatre canons et d'un fusil à vingt-quatre coups, remontant tous deux à l'époque de Louis XIV. Ces armes appartiennent, je crois, à la collection du prince Gallitzine. Ne les ayant pas vues, je n'oserais confirmer le certificat d'origine française que d'autres leur ont bénévolement octroyé. Le fusil à quatre coups manœuvre absolument comme le revolver de Colt; il est à pierre et n'a qu'un chien qui s'abat successivement sur quatre bassinets. Les vingt-quatre cartouches de la seconde arme se trouvent dans le creux même de la crosse, et un mécanisme très-simple les pousse successivement dans le tonnerre sans qu'il soit besoin de déchirer ni d'amorcer. Certains écrivains allemands font remonter à 1440

l'application de la rayure aux canons de fusil, mais il y a lieu d'en douter. Les rayures primitives étaient parallèles à l'axe du canon. La raie en spirale est attribuée à Auguste Kotter, de Nuremberg, 1500 à 1520; selon d'autres textes, Gaspard Kollner, de Vienne, l'aurait pour la première fois introduite, en 1498, dans les tirs à la cible de Leipzig. Quoi qu'il en soit, l'idée de rayer les canons vient d'Allemagne, et il n'est pas étonnant qu'elle ait pénétré en Russie dès 1626, puisqu'en 1631 le landgrave Guillaume de Hesse entretenait déjà plusieurs compagnies armées de carabines rayées. Le Musée d'artillerie de Paris possède des arquebuses rayées, françaises et allemandes, qui datent du XVIe siècle; les armes françaises *à magasins*, comme le fusil à vingt-quatre coups cité plus haut, n'y sont pas antérieures à la seconde moitié du XVIIIe siècle; quant au système revolver, les plus anciens spécimens français ou étrangers du même Musée remontent seulement au milieu du XVIIe siècle. Au contraire, le Danemarck a exposé un mousquet-revolver à huit coups, au millésime de 1597, et l'on voudra bien remarquer que les armes à tonnerre multiple et tournant sont fabriquées en Russie depuis 1638. N'y aurait-il pas là motif à soupçonner que l'honneur d'un perfectionnement, dont plusieurs nations se glorifient, pourrait bien revenir à des ouvriers du Nord, plus d'un siècle avant les réformes de Pierre le Grand. A mon avis le nom de Loutchaninov doit figurer sur la liste des arquebusiers célèbres de l'Europe.

Orfévrerie religieuse. — La coutume veut en Russie qu'après les cérémonies du baptême une petite croix de métal soit attachée au cou de l'enfant qui vient de recevoir le sacrement. La mort seule doit séparer de cet *encolpium*, jus-

tement nommé *croix de baptême*, l'individu auquel il a été remis. S. A. I. Madame la grande-duchesse Alexandra Petrovna a envoyé à l'Exposition une série de croix pectorales en argent, du XVIe siècle au XVIIIe. Du Musée Roumiantzeff est venue une collection de croix, enseignes et images, en bronze ou en argent, destinées au même usage. Les plus anciennes sont du XIIe siècle, les plus récentes, du XVIIIe.

Une couronne de lumière en bronze, XIIe siècle, éveille particulièrement l'attention. Elle est suspendue par des chaînes, et ses dimensions sont faibles (0^m40 environ de diamètre). Le cercle, au lieu d'être ouvert à l'instar des luminaires de Frédéric Barberousse, à Aix-la-Chapelle, de l'évêque Hézilon, à la cathédrale d'Hildesheim, et de l'abbé Hertwig, à Comburg, près Schwabish-Hall—monuments contemporains du lustre russe—est muni d'un fond concave découpé à jour. La galerie qui supporte les bobèches porte-cierges est également à jour ; des anges, des lions, des griffons y sont figurés. Le dessin de ces ornements a quelque chose du style byzantino-scandinave.

En place de la croix pectorale qui distingue les évêques catholiques, les membres de l'épiscopat russe-orthodoxe ont au col un insigne particulier, soit libre, soit renfermé dans un étui, et dont le nom est emprunté au grec, *panagia*. Le Musée Roumiantzeff nous fait connaître un de ces insignes. Il date du XIVe siècle et se compose de deux portions de sphère en ivoire, légèrement déprimées d'un sens, concaves de l'autre, et appliquées face à face du côté creux. Les concavités et les cercles déterminés par l'aplatissement des pôles sont ornés d'images sculptées. A l'intérieur, la sainte Trinité et la Vierge tenant l'Enfant-Jésus (*Znaménié*), la Mère de Dieu voilée et les mains ouvertes suivant les règles de l'iconographie byzantine ; à l'extérieur, le Crucifiement

et trois Pères de l'Église grecque, saint Jean Chrysostome, saint Basile et saint Grégoire de Nazianze. L'étui en filigrane d'argent, qui renferme ces calottes, à aussi la forme d'un sphéroïde aplati ; ornementation et travail accusent une influence orientale prononcée.

MOBILIER RELIGIEUX.—Un crucifix en bois sculpté ; XIIe siècle. Il n'est pas nécessaire de déchiffrer les inscriptions qui accompagnent toujours les crucifix russes pour reconnaître au premier coup d'œil la nationalité de ces derniers. Ils ont pour marque caractéristique un *suppedaneum* rhomboïdal, dirigé obliquement de droite à gauche et débordant de chaque côté la hampe de la croix. Les saillies correspondent à la largeur du *titulus* qui détermine une seconde traverse au-dessus des croisillons règlementaires. Les dimensions de ce *suppedaneum* et surtout son obliquité embarrassent quelques archéologues ; je vais essayer d'en donner l'explication. Le Christ des crucifix russes est généralement représenté mort et attaché à une croix latine ordinaire dont le *suppedaneum* s'incline légèrement pour obéir aux lois de la perspective. Cette croix est placée dans un champ cruciforme chargé d'inscriptions et d'accessoires. On en sera venu, je pense, à confondre la véritable croix avec le cadre qui suit rigoureusement ses contours, dont il exagère les saillies selon le plus ou moins d'ampleur du champ réservé. Ainsi un fait très-naturel par lui-même est devenu un sujet de difficultés pour les symbolistes. Le développement du *titulus* sur les croix byzantines a produit la croix à doubles croisillons, dite patriarcale ou de Lorraine ; la traverse oblique des croix russes n'est autre chose que l'encadrement de leur *suppedaneum*. Néanmoins, cette traverse existe non-seulement sur les crucifix, mais encore sur les croix stationales.

M. Filimonov a publié le dessin d'un iconostase d'après une ancienne miniature russe, dessin où figure une croix stationale dont le *suppedaneum* oblique est démesurément prolongé. L'exiguité de ce dessin, qui n'est à proprement parler qu'une grossière esquisse, corrobore mon assertion et ne la modifie en rien ; l'artiste à rapidement tracé l'ensemble du modèle consacré sans se préoccuper du détail. Au reste l'inclinaison du *suppedaneum* pourrait à la rigueur trouver son explication symbolique. Une vue de Jérusalem remplit en général le champ des saillies de la traverse ; les imagiers russes primitifs n'auraient-ils pas voulu, au moyen de l'obliquité, rendre l'idée du tremblement de terre qui consterna la cité déïcide à l'heure de la mort du Sauveur? Je ne me fais aucune illusion sur la valeur de cette dernière interprétation, je lui préfère de beaucoup la première.

Peinture religieuse. Imagerie. — A l'exemple des Grecs qui les convertirent à la Foi, les Russes ont adopté pour la représentation de leurs sujets religieux, des types invariables dont ils ne se départissent jamais. Le *Manuel d'iconographie russe* (Podlinnik), manuscrit du XVIIe siècle exposé par le Musée Roumiantzeff, n'est qu'une imitation des antiques *Guides de peinture* byzantins conservés au Mont-Athos. Toutefois, les artistes grecs venus en Russie à la suite des missionnaires y formèrent de remarquables élèves ; témoins les calques coloriés des fresques de l'église de Saint-Georges, à Staraya-Ladoga, envoyés par M. Basile Prokhoroff, de Saint-Pétersbourg. Ces deux figures du XIIe siècle sont d'un grand style. Le même M. Prokhoroff, M. André Sorokine, de Moscov, et le Musée Roumiantzeff ont adressé chacun une nombreuse collection de petits tableaux de piété peints sur bois et d'images sur papier ; XVIe et XVIIe siècles. Ces

peintures admirablement exécutées n'ont qu'un défaut : les personnages y manquent d'air et de mouvement ; elles représentent des sujets symboliques, la Création du monde, le Jugement dernier, le Ménologe en action et des cérémonies religieuses. Les tableaux du Musée Roumiantzeff sont dus aux miniaturistes de Novgorod et de la Petite-Russie dont le tzar Alexis Mikhaïlovitch avait rassemblé l'élite dans un atelier spécial.

A l'imagerie, il faut joindre la reproduction photographique des miniatures des manuscrits grecs et slaves de l'ancienne bibliothèque synodale de Moscov. Cette publication, dont trois livraisons ont paru (1862-1865), est due à l'initiative des administrateurs du Musée de Moscov et fait le plus grand honneur à son éditeur, M. A. Victoroff, conservateur des manuscrits et livres rares audit Musée.

Orfévrerie civile. — Cette branche de l'art industriel est largement représentée dans la section de l'*Histoire du travail* russe. Les pièces d'argenterie affectées aux usages domestiques se communiquent plus volontiers que les vases sacrés ; elles sont en général de dimensions moindres et leur déplacement n'est pas sujet aux mêmes inconvénients. Deux amateurs de Saint-Pétersbourg, MM. le comte A. I. Moussine-Pouschkine et P. A. Kotschoubey, voudront bien m'excuser si je passe trop vite devant leurs envois d'ancienne vaisselle russe en argent et noix de coco ; XVIe au XVIIIe siècle. Ces collections sont évidemment fort curieuses, mais la place me manque pour les détailler ici. J'indiquerai aussi rapidement les magnifiques bijoux, boutons, bagues, boucles d'oreilles, en or, vermeil ou argent, enrichis de turquoises, d'émeraudes et de perles fines, de l'Oroujeinaya Palata ; les coffrets en fer ciselé, XVIIe siècle, et les anneaux en ar-

gent et bronze, XIIe au XVIIIe siècle, du Musée Roumiantzeff. Je dois pourtant m'arrêter en face d'une admirable pièce appartenant à ce Musée. Elle est ainsi désignée au catalogue : « Epaulière d'armure en cuivre émaillé, travail rhénan, XIIe siècle, jadis portée par le grand-duc de Wladimir, André Bogoliubsky ».

Cet objet, en forme d'éventail ourlé et gondolé, servait, comme son nom l'indique, à protéger la région cervico-scapulaire. Bien qu'on ne l'aperçoive pas sur les guerriers dans les monuments byzantins — un manteau le dérobe toujours aux regards — une sorte de frange en lames métalliques articulées, qui descend parfois jusqu'aux environs du coude, accuse sa présence. Je puis affirmer en connaissance de cause que l'épaulière de Bogoliubsky est un des plus magnifiques émaux rhénans qu'il soit possible de rencontrer ; le pied de croix de Saint-Bertin, à la section française, est la seule pièce du même genre qui l'emporte sur elle à l'Exposition, et encore plutôt par les dimensions que par la beauté. Sur un champ de cuivre doré figurent le Christ en croix au moment où on le perce de la lance, la sainte Vierge, saint Jean et un groupe de soldats. Le Musée de Moscov est assez heureux pour posséder les deux épaulières, et je reprocherais vivement à son administration de nous avoir privé de la seconde, si M. Filimonov n'avait pas apporté une aquarelle de celle-ci qui représente la Résurrection de N.-S.

On trouve peu de variété dans la forme des anciens vases russes et il serait facile de les rattacher à quatre ou cinq types distincts. Les plus anciens se rapprochent des ustensiles grossiers en usage dès les temps primitifs, et conservés encore avec beaucoup d'autres traditions par les paysans restés en dehors de la civilisation nouvelle qu'implanta si brusquement le tzar Pierre I. Dans les chaumières comme dans les

couvents, le *kvass*, boisson favorite des classes inférieures, est contenu dans un grand vase placé au milieu de la table ; chacun va y puiser la liqueur à l'aide d'une petite écuelle munie d'un manche ou patte pliée à angle droit. M. le comte Melchior de Vogué (*Ann. arch.*, 1851), a publié un vase imité du type écuelle, et que les Russes nomment *kovschik*. Ce vase date de la fin du XVIe siècle ou du commencement du XVIIe ; il est en argent et présente un ovale de 0^m25 sur 0^m15, entouré d'un rebord de 0^m06 environ. Le manche, d'abord vertical, se plie en patte horizontale ornée de l'aigle russe ciselée, symbole héraldique reproduit aussi au fond de la coupe et une troisième fois à l'extrémité du grand axe correspondante au manche ; là, l'aigle éployée se dresse debout, ciselée en ronde bosse. Quatre couronnes encadrant des inscriptions slavonnes sont gravées sur les flancs extérieurs du vase que le tzar Alexandre I tira du trésor impérial pour le donner au comte Benkendorff.

L'Oroujeinaya Palata, que je n'abandonnerai plus désormais au sujet de l'orfévrerie, a envoyé divers *kovschiks* en cuivre, argent ou or : ils sont ciselés et de moindres dimensions que le précédent ; leur forme est en général circulaire, et leur manche unique part horizontalement du rebord comme une anse d'écuelle. Je citerai le puisoir en or du grand-duc Vassily Ivanovitch (1505-1533) et deux puisoirs en vermeil émaillé de tzar Ivan IV, Groznoï, *le Menaçant* (1547-1585). Trois autres *kovschiks* se distinguent par leur matière première : la coupe en nacre de perles du tzar Vassily Schouysky (1606-1612) ; les tasses du tzar Mikhaïl Fédorovitch, l'une en cornaline, l'autre en cristal de roche, montées en or et vermeil avec addition de pierres fines.

Une seconde espèce de vases, au moins aussi ancienne que le *kovschik*, est connue en Russie sous le nom de *bratina*, du

mot *bratt* (frère), littéralement : *coupe à fraterniser*. L'aspect de la *bratina* rappelle certaines poteries romaines employées aux usages domestiques et religieux. C'est une sorte d'hémisphère étranglé à la partie supérieure et se rétrécissant vers le bas pour se développer ensuite en pied. Souvent l'ouverture et le pied sont polygonaux au lieu d'être circulaires, alors les sommets correspondants se rattachent par des arêtes qui divisent la surface en un nombre égal de compartiments ; huit d'ordinaire. La gorge déterminée par l'étranglement du col des *bratinas* offre presque toujours des inscriptions indiquant le nom du propriétaire, ou bien des sentences analogues à celles qui décorent les monuments orientaux. Les lettres des inscriptions russes sont hautes, serrées et disposées avec une rare élégance ; on voit, qu'à l'exemple des artistes persans ou arabes, les orfévres moscovites ont voulu plier l'écriture aux exigences de l'ornementation. On doit à M. le comte de Vogué (*loc. cit.*) la gravure d'une *bratina* très-intéressante, car elle a appartenu à un homme célèbre dans les annales de la Russie. On y lit en caractères slavons entremêlés : *Boris Fédorovitch Godounov, écuyer servant et boïard*. Boris Godounov occupa le trône impérial de 1598 à 1605 ; la *bratina* a donc été fabriquée entre les années 1584 et 1598, époque où l'ambitieux boïard gouvernait la Russie sous le nom du dernier prince de la race des Varègues, Fédor Ivanovitch. Cette coupe est en vermeil peu épais, avec ornements repoussés au marteau ou simplement gravés au burin. La surface comporte huit grands oves saillants, chargés, ainsi que leurs espaces intermédiaires, d'arabesques en feuillages d'un goût exquis, témoignage de la perfection atteinte par les orfévres russes au XVIe siècle ; perfection qui remonte beaucoup plus haut, comme on pourra le voir à l'article des *moulages*.

Les *bratinas*, en argent gravé, du boïard Dimitry Godounov, XVIe siècle, et en argent ciselé, de Pierre Trétiakov, secrétaire du conseil des boïards, XVIIe siècle, sont deux pièces capitales, analogues à la coupe de Godounov et empreintes comme cette dernière d'un cachet oriental prononcé. La tasse à vin du boïard prince Ivan Tcherkassky, XVIIe siècle, est enrichie de turquoises et se rapproche un peu davantage du style européen. L'intérieur est orné de reliefs dorés sur champ d'argent mâté au ciselet; l'extérieur est tout en vermeil. Parmi les autres vases de diverses formes exposés sous les vitrines, je dois mentionner encore la grande coupe en argent du prince Vladimir Davidovitch de Tchernigov, XIIe siècle; la coupe en vermeil du grand-duc Siméon Ivanovitch, 1341-1359; le coq en vermeil d'Ivan III Vassilievitch, 1462-1505; enfin la buire en vermeil du tzar Alexis Mikhaïlovitch.

Quatre coupes et tasses en argent méritent une description particulière. Elles sont entièrement doublées d'émail peint; à l'extérieur, des médaillons, également en émail peint, sont incrustés dans le métal qu'ils laissent à nu par intervalles réguliers. Cette disposition très-agréable à l'œil se rencontre aussi sur les bijoux de fabrication magyare. Les émaux, sur fond blanc, ont été exécutés en Russie par des élèves de Laudin, aux XVIIe et XVIIIe siècles; on y voit l'histoire de Noé et des sujets rustiques ou bachiques.

N'oublions pas l'aiguière en argent doré et émaillé du tzarevitch Pierre Alexéevitch (Pierre I), non plus qu'une petite tasse à deux anses en vermeil rehaussé d'émail et de filigranes, XVIIe siècle, enfin la coupe en pagodite grise du prince Michel Temkine-Rostovsky, XVIe siècle.

La vaisselle de table n'est pas moins digne d'attention. La pièce la plus remarquée en ce genre est sans contredit

l'assiette en or massif du tzar Alexis Mikhaïlovitch, dont le nom se lit sur une inscription tracée le long du bord extérieur. Ce bord est découpé en festons, et un rubis étincelle au rentrant de chaque angle. Au centre du plat apparaissent les armoiries impériales ; des ornements en émail translucide sur relief sont distribués à la surface : cette œuvre charmante, due à un artiste russe, a été conçue sous l'influence persane ; travail et composition dénoncent l'Orient. Viennent ensuite : le poivrier en argent du tzarevitch Fédor Ivanovitch, 1557-1598 ; la cuiller en or de Marie, épouse du tzar Boris Godounov ; le plat d'argent doré et niellé, offrande du tzar Fédor II Alexéevitch (1675-1682) à l'église de la Résurrection, palais du Kremlin ; l'assiette en vermeil gravé du tzarevitch Alexis Pétrovitch ; la cuiller en argent de l'archimandrite Varlaame, XVIIe siècle ; un fort joli nécessaire de table, couteau, fourchette et cuiller, XVIIIe siècle. Tous ces objets présentent un double intérêt au point de vue de l'histoire et de la technique.

Moulages en plâtre. — Le visiteur, qui tient à se renseigner sur le mobilier et l'architecture liturgiques de la Russie, peut, en étudiant les plâtres et les dessins exposés, obtenir une idée approximative, sinon complète, de l'art russo-byzantin au point de vue religieux, depuis le XIe siècle jusqu'au XVIIe inclus. Le plâtre donne le relief des objets ; l'aquarelle exprime leur matière et leur couleur. Les moulages ont été pris, soit à Moscov, soit ailleurs, sous l'habile direction de M. Filimonov ; voici d'abord ceux des monuments conservés au Musée Roumiantzeff. Un ciboire byzantin, XIe siècle, provenant de la cathédrale de l'Assomption, à Moscov. Deux grands *sions* (tabernacles pour la réserve du Saint-Sacrement) portatifs en argent, XVe siècle. Ils ont l'aspect

d'églises byzantines ; l'un d'eux, en vermeil, date de 1488 et appartenait à la cathédrale de l'Annonciation, à Moscov. Une *panagia* double, en argent, XIVe siècle ; monastère de Simonov. Une navette d'encensoir, en argent, XVIIe siècle ; couvent de Novospassky. Une image votive, en serpentine gravée, de la famille du grand-duc de Wladimir, Georges Vsevolodovitch, XIIIe siècle ; cathédrale de Souzdal, gouvernement de Wladimir.

Les plâtres dont les originaux n'ont pas été distraits de leurs sanctuaires primitifs sont beaucoup plus nombreux. L'architecture est représentée par quelques détails sculptés de la cathédrale de Saint-Dimitry, à Wladimir, XIIe siècle ; un fragment de porte d'entrée en bronze, cathédrale de Sainte-Sophie, à Novgorod, XIe siècle ; deux portes saintes (portes d'iconostase ou sanctuaire), moulées à Rostov, gouvernement d'Iaroslav. L'une en bois sculpté, rehaussé d'images en ivoire, XIVe-XVIe siècle, église de Saint-Isidore ; l'autre simplement en bois découpé, XVIe siècle, église de Saint Jean-Chrysostôme. L'orfévrerie compte divers rhipides liturgiques (ῥιπίδιον *flabellum*, éventail) en bronze, XIIe siècle ; en argent repoussé, XVIIe siècle : cathédrale de Sainte-Sophie, à Novgorod. Il serait intéressant de comparer les éventails gréco-russes, destinés à écarter les insectes durant la célébration des Saints Mystères, avec le *flabellum* latin de l'abbaye de Tournus exposé dans la galerie française. Le *sion* portatif de Sainte-Sophie, à Novgorod, en vermeil repoussé et gravé, XIIe siècle, est un remarquable spécimen de l'orfévrerie moscovite à cette époque. Il a la forme d'une église hexagone à coupole amortie par une croix ; six colonnes engagées et six arcades en fer à cheval décorent le tour de l'édicule ; chaque arcade est occupée par deux figures de saints ou d'apôtres en relief. La calotte comporte des médaillons

encadrant le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, des saints et des anges, à mi-corps. Les reins des arcatures sont enrichis de pierres cabochons. Cette pièce, merveilleuse par le style et le travail, est couverte d'inscriptions en caractères slavons. Je laisse la monture en argent repoussé, XIIe siècle (Sainte-Sophie), le ciboire d'argent ciselé et gravé, XIIIe siècle (monastère de Saint-Antoine, à Novgorod), la *panagia* diptyque en argent gravé, XIIIe siècle, et les cinq plaques d'argent repoussé, XIVe siècle (monastère de Spasso-Efimiev à Souzdal), pour aborder les calices. Le premier de ceux-ci appartient à la cathédrale de Pereiaslav, gouvernement d'Iaroslav : il est en argent gravé et date du XIIIe siècle ; le Christ, la Vierge, des saints et des anges apparaissent sur la coupe ; le pied, d'un haut goût et d'une admirable simplicité, pourrait servir de modèle à nos orfévres. Un second calice d'argent ciselé et gravé, XVIe siècle, vient de Spasso-Efimiev ; sa coupe est hémisphérique, son pied, heptagone. Le pied, sa plate-bande et le dessous de la coupe offrent en puissant relief les motifs d'ornementation qui distinguent la *bratina* du prince Ivan Tcherkassky, mais ici les enroulements plus tassés accusent davantage l'influence persane.

M. Filimonov donne encore le nom de *bratina* à un grand vase d'argent repoussé, XIIe siècle, dont l'original se voit à Sainte-Sophie de Novgorod. C'est un *cantharus* à anses, fond en calotte, porté sur un pied très-bas. Le plan de l'entrée est un carré renforcé d'un demi-cercle sur chaque face et inscrit lui-même dans un autre carré dont les angles seuls apparaissent en saillie aux intersections des lignes courbes ; disposition géométrique fréquente en Occident aux XIIe et XIIIe siècles. Une inscription slavonne contourne la lèvre supérieure ; le Christ, la Vierge et deux saints sont figurés

sur les faces convexes; les saillants angulaires comportent un enroulement de lotus persan et de quintefeuilles. Les anses courbées en S ont toute la grâce de l'antique. L'ensemble est parfaitement compris; ni trop lourd, ni trop maigre : la raideur des formes byzantines s'y marie fort bien à l'élégance orientale. Le vase de Novgorod est une remarquable manifestation de l'art russo-byzantin au XIIe siècle. Quant à l'usage primitif, et peut-être actuel de cette *bratina*, il ne me laisse pas l'ombre d'un doute. La communion sous les deux espèces a toujours été pratiquée dans l'église russe, et les ornements de notre *bratina* rangent cet objet dans la catégorie des vases sacrés : il faut donc y voir un *calix ministerialis* avec lequel les diacres distribuaient aux fidèles le précieux sang de Notre-Seigneur. Existe-t-il d'ailleurs rien de plus fraternel que le banquet sacré auquel tous sont invités à participer. Les calices ministériels, distingués du *calix sanctus*, ou de consécration, par leur taille et par leurs anses, furent jadis employés dans l'Église occidentale : il ne reste qu'un nombre de spécimens excessivement restreint du *calix ministerialis* latin.

Je citerai parmi les croix d'autel, stationales ou de bénédiction : la croix en argent ciselé de Rostov, XVe siècle (monastère de Borissoglebski); les croix de Pereiaslav, XVIe siècle (église de la Présentation), et XVIIe siècle, bronze émaillé (monastère de Danilov). Enfin, on remarque encore dans la collection : le bel encensoir d'argent ciselé et ajouré de Spasso-Efimiev, XVIe siècle; les montures de *panagia* en filigrane ou en argent niellé ; le bénitier en bronze de Pereiaslav, XVIe siècle ; la boucle de ceinture liturgique en bronze émaillé du couvent de Nikitsky, à Pereiaslav, XVIe siècle ; la couverture de l'évangéliaire du prince Pojarsky, à Spasso-Efimiev, XVIIe siècle. Une quantité assez

considérable de moulages, pris sur des croix et des images en bois, ivoire, pierre ou métal, dans les localités susmentionnées, complète les séries.

Aquarelles. — La totalité des aquarelles envoyées par la Russie couvrirait facilement les murs de deux salles ; on n'a pu exposer qu'une centaine des feuilles et il en reste pour le moins autant dans les cartons. La nomenclature seule de ce qui est visible exigerait une avalanche de textes dont l'aridité pourrait fatiguer mes lecteurs; aussi dois-je me borner à une indication sommaire des œuvres les plus remarquables en chaque genre. Je commence par l'orfévrerie.

Barmes (larges colliers) des souverains russes, en or, avec émaux cloisonnés, pierres fines et filigranes, X^e^-XIe siècles ; Oroujeinaya Palata. Couverture de l'évangéliaire de Mstislav, grand-duc de Novgorod, XIIe siècle ; cathédrale d'Arkhangel, à Moscov. Croix en bronze du couvent de Saint-Abraham, à Rostov, XIIe siècle. Croix d'autel, de suspension et pectorales, en argent doré, émaillé ou niellé, XIIe siècle : cathédrale de l'Annonciation, à Moscov. Le casque du grand-duc Iaroslav II Vsevolodovitch (1238-1247) ; Oroujeinaya Palata. Ce casque, au type oriental, consiste en un timbre conique, sans visières, oreillères, ni couvre-nuque. Deux enveloppes appliquées l'une sur l'autre forment le timbre ; l'intérieure est en acier, l'extérieure en cuivre mince rehaussé de plaques d'argent doré et repoussé, à savoir : une plate bande autour de l'entrée, un frontal et un cimier à porte-aigrette. La plate-bande comporte des griffons et des aigles alternant avec des feuilles de vigne, des trèfles et des lotus, tous inscrits dans une série d'entrelacs cardiamorphes, ornementation byzantino-persane. Le frontal, rectangle arrondi par le haut, représente un ange debout en-

cadré par une inscription en caractères slavons. Le cimier quadrilobé offre quatre figures à mi-corps; deux saints prêtres, deux saints guerriers. Un capuchon de mailles ouvert sur le devant est appendu autour de la plate-bande; mais la partie la plus intéressante est un nasal d'acier encastré dans le timbre. Le nez de cette pièce est recourbé en bec d'aigle, et les sourcils plaqués en or se rejoignent sous une feuille d'acanthe. Deux lames métalliques arrondies en bas, percées de trous pour les yeux et descendant jusqu'aux ailes du nez, complètent la défense du visage. *Panagias* diverses en pierres précieuses ou cristal de roche, montées sur filigrane d'or et d'argent, XIVe siècle au XVIe; monastère de Pokrowski, à Souzdal. Chapelle complète en or émaillé, offrande du boïard Morosoff au couvent de Tchoudov, à Moscov XVIIe siècle. Plats et coupes en or émaillé XVIe et XVIIe siècles; Oroujeinaya Palata. Ornements de σάκκος (tunique à larges manches), d'ἐπιτραχήλιον (étole) et d'ἐπιμανίκια (manchettes liturgiques) des métropolitains Alexis et Photius, conservés au monastère de Tchoudov et à la sacristie patriarcale de Moscou. Ces ornements consistent en émaux cloisonnés, nielles et ciselures, XIIe siècle au XVe. Mitre sphérique du patriarche Nikon, dite la grande couronne, XVIIe siècle. Elle est ornée de pierreries et sommée d'une croix; à la sacristie patriarcale de Moscov.

La sculpture, la toreutique et la glyptique offrent en particulier deux portes saintes et un siége impérial en bois sculpté, provenant des églises de Novgorod, XVIe siècle; la crosse d'ivoire en accolade du métropolitain Guéronty, composée de fragments empruntés aux XIIe et XVIIe siècles (cathédrale de Ste-Sophie, à Novgorod); trois *panagias* en onyx ou corail, montées en or émaillé, niellé et rehaussé de pierres précieuses, XVIe siècle (sacristie patriarcale de Mos-

cov). Deux de ces *encolpia* ont appartenu au patriarche Job.

Les dessins de vêtements liturgiques avaient pour moi un intérêt tout spécial, aussi les ai-je examinés avec la plus scrupuleuse attention. Voici la liste des principaux : Le σάκκος et l'ἐπιτραχήλιον du métropolitain Alexis, XIVe siècle; couvent de Tchoudov. Deux σάκκοι, l'ἐπιτραχήλιον et les ἐπιμανίκια du métropolitain Photius, XVIe siècles; deux ἐπιγονάτια (sorte de grémial en forme de bourse rhomboïdale que les évêques orientaux portent suspendu au côté droit de la ceinture), XVIe siècle; l'ὠμοφόριον (large étole) du patriarche Nikon, XVIIe siècle; à la sacristie patriarcale de Moscov. Mais l'objet qui m'a frappé davantage est un capuchon muni de deux longs fanons pendant par derrière, et orné de figures de saints en broderie. Ce capuchon est une réminiscence de la mitre primitive telle que je l'ai signalée sur des miniatures du XIe siècle à la bibliothèque publique de Valenciennes. Bien qu'il ne date que du XVIe siècle, il doit avoir été copié sur un modèle beaucoup plus ancien. La coiffure épiscopale des Russes est toujours fort mal rendue par le dessin dans les ouvrages italiens ou français qui traitent du costume ecclésiastique ; je ne serais jamais parvenu à la comprendre si je n'avais pas vu l'aquarelle ci-dessus. Le patriarche Cophte d'Alexandrie porte également un capuchon. M. Prisse d'Avennes m'a donné le portrait photographié de ce haut dignitaire en habits pontificaux; le capuchon, très-ample, montre sur le devant une grande Vierge à mi-corps tenant l'enfant Jésus.

Les vêtements sacerdotaux russes sont richement brodés en or, argent, soie et perles fines. Qu'une légère excursion dans le domaine de l'industrie moderne en Russie me soit permise à ce sujet. Les étoffes liturgiques exposées au Champ-de-Mars par un fabricant de Moscov, draps d'or, soieries,

brocarts, sont très-belles et drapent parfaitement bien. Leur principal mérite à mes yeux réside dans la simplicité du dessin et la sobriété des couleurs. Je préfère les champs et l'ornementation monochrômes aux bariolages inventés par Pugin et malencontreusement propagés en France où ils envahissent toutes les sacristies, malgré les canons et les règlements anciens. Il ne faudrait pas confondre les tissus destinés aux cérémonies du culte avec les tentures d'appartements, les rideaux, voire les cordons de sonnette; les Russes savent éviter cet écueil. Ils ne varient pas leurs dessins à l'infini, en supposant que le style Pugin ait une autre variété que ses tons criards, mais ce qu'ils font est calme, sévère et empreint d'un caractère profondément religieux.

L'ornementation des manuscrits a sa large part dans l'exposition des dessins russes. Trente feuilles placées dans les cadres fixés au mur de la galerie extérieure, côté du jardin central, esquissent l'historique de l'art décoratif en Russie depuis l'arrivée des missionnaires grecs jusqu'au XVIIe siècle. On reconnaît sur ces pages curieuses l'influence byzantine et l'influence orientale dominant tour-à-tour jusqu'à ce que leur mélange produise un art national complet. Les originaux copiés appartiennent aux bibliothèques, impériale et ecclésiastique de Saint-Pétersbourg, de la sacristie et de l'imprimerie patriarcales de Moscov, du couvent de Spasso-Efimiev, enfin au Musée Roumiantzeff. Sept numéros sont tirés de manuscrits grecs, Xe siècle au XIVe; le reste est pris dans les manuscrits russes de l'an 1057 à 1692.

Les élèves de l'école Stroganov de dessin technique, à Moscov, dirigée par M. le conseiller d'État Victor Boutovsky, ont exécuté toutes les aquarelles que je viens de passer en revue; M. Filimonov a puissamment aidé de ses conseils l'inexpérience des jeunes artistes dans l'accomplissement d'un travail aussi délicat.

Les dessins et aquarelles de M. Nicolas Martinov, de Moscov, propriété du Ministère des Domaines, sont bien supérieurs aux peintures de l'école Stroganov. M. Martinov est un maître dont la main et l'œil exercés saisissent la physionomie propre d'un objet et savent la lui conserver sur le papier; son œuvre a pour titre : *Antiquités russes de Novgorod et de Riazan*. Elle comprend des plans, façades, vues et détails d'églises, des meubles ecclésiastiques et des vêtements sacerdotaux. J'y ai distingué entre autres : la chasuble de saint Antoine, XIIe siècle; des couronnes de lumière, XIIIe siècle; des peintures murales, XIIe siècle; une décoration murale en briques émaillées, XVIIe siècle; des *panagias*, XIIIe siècle au XVIe; un encensoir de métal avec sa navette; une croix stationale en bois sculpté.

Photographies. — Le monastère de Troïtzko-Sergieva-Lavra, près Moscov, possède un des plus magnifiques trésors qui soient au monde. Les innombrables pièces de ce trésor, images, vases sacrés, croix, *panagias*, vêtements liturgiques, manuscrits et bijoux ont été reproduits par la photographie et sont en montre sous une vitrine. Ces copies muettes font, hélas ! regretter plus vivement encore l'absence des originaux : on aura beau dire, la photographie ne rend que le cadavre, l'âme lui échappe.

Ouvrages relatifs a l'archéologie. — Les *Antiquités de l'empire de Russie*, texte russe et français, in-folio, 446 planches chromolithographiées, sont une gigantesque publication entreprise par ordre de feu S. M. l'empereur Nicolas Ier. De telles œuvres convenaient au génie d'un homme qui vécut grand et qui restera tel dans l'histoire, parce que tout ce qu'il a fait ou touché, qu'on l'en blâme ou qu'on l'en

loue, respire un profond sentiment de grandeur. Les dessins de M. Martinov et de l'école Stroganov renferment bien des pages à intercaler dans le magnifique livre que je signale, mais le Fils voudra couronner l'édifice national élevé par son illustre Père, et le travail sera achevé.

Les *Antiquités chrétiennes* de M. B. Prokhoroff, 2 volumes in-4°, planches nombreuses, les *Monuments anciens de l'architecture russe*, par M. Richter, de Moscov, in-folio, gravures et chromolithographies, les *Monuments du Moyen Age et de la Renaissance en Pologne*, in-4°, planches en couleur, sont exposés dans la galerie de l'*Histoire du travail*. La section industrielle de typographie contient encore de fort beaux ouvrages sur l'archéologie russe.

CH. DE LINAS.

(*La suite au prochain numéro.*)

PRÉCIS

DE L'HISTOIRE DE L'ART CHRÉTIEN

en France & en Belgique

VINGTIÈME ARTICLE *.

CHAPITRE VII

XIVe SIÈCLE.

ARTICLE I. — ARCHITECTURE (style rayonnant)

Charles V encouragea puissamment l'architecture, tandis que la maison de Bourgogne contribua largement aux progrès de la peinture et de l'orfévrerie. C'est bien moins la protection des rois que la libre inspiration qui vivifie les arts : aussi comme la foi, qui avait enfanté tant de merveilles au XIIIe siècle, commence à s'affaiblir, nous allons entrer dans une période de décadence. D'un autre côté, les guerres qui désolaient la France au XIVe siècle ne permirent guère d'entreprendre de vastes édifices ; sauf quelques ex-

* Voir le numéro de décembre 1866, page 642.

ceptions, on se borna à achever les œuvres commencées et à remplacer par de nouvelles constructions diverses parties d'église qui menaçaient ruine.

Beaucoup d'architectes français, voyant que le calme et l'argent manquaient dans leur patrie pour entreprendre de grandes œuvres, portèrent leurs talents à l'étranger. Ce fut Jean Bonaventure, de Paris, qui commença la cathédrale de Milan à laquelle devait travailler plus tard un artiste de Strasbourg; ce fut Mathias, d'Arras, qui donna le plan de Saint-Veit de Prague, dont les travaux furent continués par Pierre Arler, de Boulogne-sur-Mer. Son père, Henri Arler, avait dressé le plan de la cathédrale d'Ulm.

Il est curieux de connaître à l'aide de quelles ressources multiples le clergé s'efforçait de terminer les grandes entreprises du siècle précédent. *Les Comptes de l'Œuvre de la cathédrale de Troyes*, publiés par M. Quicherat, vont nous renseigner à ce sujet. Les recettes comprennent les quinze chapitres suivants :

1. Argent des chapes des chanoines nouvellement reçues — c'était le droit d'entrée des élus.

2. Argent des cens et revenus concédés à l'église pour le fait de l'œuvre.

3. Recette de l'apport des reliques pour les douze mois de l'année.

4. Recette de l'escrin desdites reliques, c'est-à-dire les offrandes déposées dans un tronc appliqué sur l'armoire aux reliques.

5. Recette des quêtes faites dans les églises du diocèse de Troyes par les curés.

6. Recette des quêtes faites dans les paroisses de la ville.

7. Recette faite par les quêteurs avec ou sans reliques.

Le produit en était affermé pour le diocèse à un particulier qui payait 20 livres par an. Dans ce chapitre figure de plus le produit des quêtes dans d'autres diocèses.

8. Recette des anniversaires en argent.

9. Recette des anniversaires en blé.

10. Recette des chapitres généraux.

11. Recette des poëles des morts, c'est-à-dire des taxes perçues pour les pompes funèbres.

12. Recette des legs faits en argent, étoffes ou effets pour les besoins de l'œuvre.

13. Recette des offrandes des messes du Saint-Esprit tous les lundis.

14. Recette des conférences de bourgeois qui se réunissaient à la cathédrale.

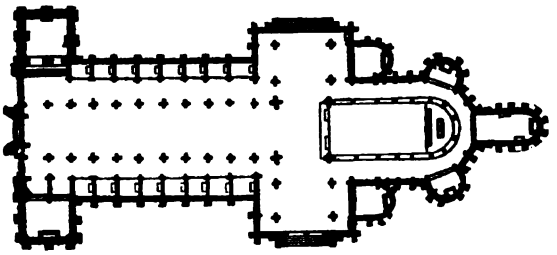
15. Recette extraordinaire, comprenant le casuel des messes, le fruit des amendes, le produit de la vente des vieux matériaux, etc.

Ajoutons que le zèle du clergé de Troyes persévéra pendant tout le cours du XVe siècle, et que le chapitre se relégua dans une petite maison pour louer les maisons canoniales et qu'il se réduisit à une vie presque anachorétique pour consacrer ses revenus à l'achèvement de la cathédrale.

Caractères généraux. — A cette époque, les roses et l'arcade des fenêtres sont remplies par des trèfles, des fleurons, des quatre-feuilles et par d'autres formes rayonnantes : c'est cette disposition qui a fait donner le nom de *rayonnant* au style ogival du XIVe siècle. C'est le même art qu'à l'époque précédente avec plus de perfection pratique dans les détails et moins d'originalité dans la conception. Il est plus riche en décorations, plus compliqué, mais moins sévère et moins pur. La correction des lignes commence à

s'altérer ; les moulures s'amaigrissent et l'on voit apparaître les symptômes de décadence qui se manifestèrent complétement aux XVe et XVIe siècles. C'est une sorte de transition entre le style ogival pur et le style flamboyant, mais transition très-lente qui conserve presque tous les mérites de l'époque précédente : aussi ses caractères spéciaux sont-ils fort peu tranchés. Dans quelques provinces du nord, on le voit apparaître dès la fin du XIIIe siècle, avec un mélange d'élégance et de sécheresse dans les formes. C'est à cette époque, surtout dans le midi, qu'on fortifia un bon nombre d'églises qui servaient de lieu de refuge en temps de guerre.

Plan. — L'agrandissement de la chapelle terminale consacrée à la Vierge devient un fait constant. Des chapelles se rangent le long des bas-côtés. On en adjoignit souvent à des cathédrales du XIIIe siècle (Rouen, Amiens, etc.).

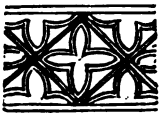


Plan de la cathédrale de Rouen.

Contre-forts. — Les arcs-boutants se multiplient. Les clochetons des contre-forts, rehaussés d'arcades ogivales, ont leur sommet occupé par un fleuron ou une statuette ; ils sont quelquefois remplacés par des aiguilles garnies de crosses végétales, et dont les bases sont octogones ou carrées.

BALUSTRADES. — Les arcades deviennent plus rares et les découpures rayonnantes plus fréquentes. Ce sont d'or-

Contrefort. (Amiens.)



Balustrade.
(Cathédrale d'Amiens.)

dinaire des quatre-feuilles qui se dessinent dans les ouvertures d'un treillis réticulaire.

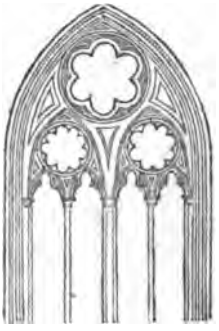
PORTAILS. — L'ensemble du portail s'avance légèrement sur la façade. Les tympans, au lieu de bas-reliefs, nous offrent souvent des trèfles, des quatre-feuilles et autres ornements analogues.

Le principal tore des archivoltes se cisèle parfois en guirlandes de feuillage. Les frontons sont plus aigus qu'au siècle précédent, toujours hérissés de nombreux crochets et souvent découpés en moulures à jour. Vers la fin du XIVe siècle, on voit apparaître, dans le fronton des portails, des compartiments flamboyants, mais pas encore aussi contournés qu'au siècle suivant (portail occidental de Meaux).

FENÊTRES. — C'est là le véritable triomphe du style rayonnant. L'arc en tiers-point élargit la base de la fenêtre qui occupe souvent toute la largeur des travées. Les fenêtres gagnent en ampleur et en magnificence ce qu'elles perdent en élancement ; trois, quatre, cinq ou six meneaux les divisent dans leur longueur jusqu'au champ de la grande

ogive qui se meuble de ramifications conservant toujours le cercle pour courbe génératrice. A l'extérieur, elles se cou-

Portail de la cathédrale de Reims.



Fenêtre rayonnante.

ronnent de frontons aigus dont les rampants sont hérissés de crosses végétales. Dans les provinces qui étaient soumises à la domination anglaise, dit M. Schmit [1], se manifeste alors le style que nos voisins d'outre-mer appellent *perpendiculaire :* il dessine ses longs meneaux verticaux et ses réseaux rectilignes dans la baie de la fenêtre, ou trapéziforme, ou singulièrement allongée, et divisée alors horizontalement en deux ou trois parties par autant d'arcatures superposées.

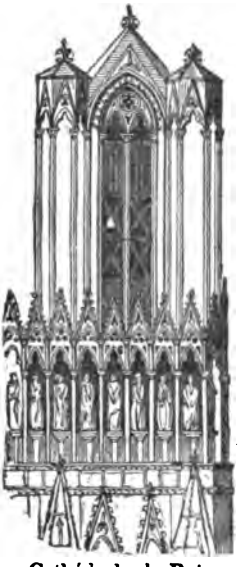
Roses. — Elles se ramifient de plus en plus, et présentent

Cathédrale de Strasbourg.

[1] *Manuel de l'Architecture des monuments religieux.*

les mêmes dessins qu'on voit aux fenêtres. Quelquefois les rayons se dédoublent en chemin pour s'épanouir en courbes entrelacées. Certaines roses se trouvent inscrites dans une immense fenêtre (cathédrale de Metz).

TOURS. — Elles sont plus ornementées, munies de balustrades et surmontées d'une flèche découpée à jour, en ornements rayonnants et dont les angles sont décorés de crosses végétales. On voit plus fréquemment des flèches en charpente revêtues d'ardoises ou de feuilles de plomb, et dont jadis les arrêtes et les fleurons étaient quelquefois dorés.


Cathédrale de Reims.

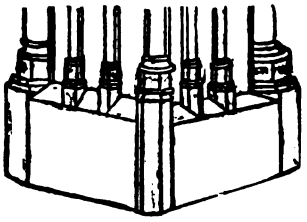
Les contreforts des quatre angles perdent leur ancienne simplicité. Dans les parties basses, ils prennent des formes anguleuses et saillantes pour porter des statues couronnées de dais et de pinacles; dans les hautes régions, ils sont ornés de rosaces, de trèfles et de reliefs découpés qu'abrite un pignon ou un arc aigu.

En Picardie, les colonnes centrales disparaissent dès le XIVe siècle des baies ogivales, et sont remplacées par des larmiers ou abat-son qui les divisent horizontalement.

Les tours étaient quelquefois munies de créneaux et de machicoulis, surtout dans les villages, en sorte que, au premier signal d'alarme, les habitants, munis de vivres, se réfugiaient dans l'église, où ils trouvaient un poste de défense.

COLONNES. — Les colonnettes groupées s'amincissent. Les principaux fûts commencent à prendre une espèce d'arête sur leur face qui présage le prochain règne des filets prismatiques.

Les socles, en même nombre que les colonnettes sont très-élevés et décorés de moulures vigoureuses. Les plinthes se renflent par le bas, et le tore supérieur de la base commence à s'éloigner du gros tore.



Bases.

Chapiteaux.

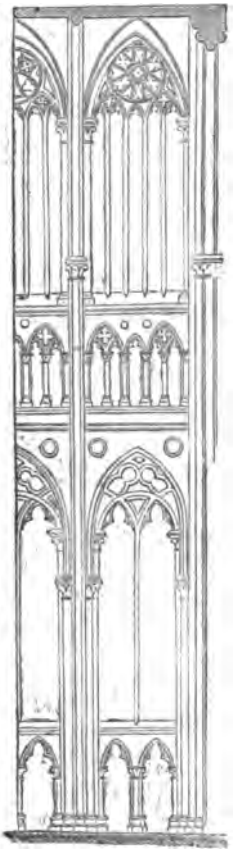
Les chapiteaux infundibuliformes des colonnettes ne se dessinent plus d'une manière aussi nette; ils s'engagent souvent avec celui du pilier central ; d'autres fois, au lieu de se ranger, comme au XIIIe siècle, sur la même ligne horizontale, ils se placent à des hauteurs inégales.

Les crochets des chapiteaux disparaissent et font place aux feuilles de vigne, de figuier, aux rameaux de chêne, de lierre, dont l'agencement est aussi varié que délicat. On voit souvent deux rangées de bouquets ou de feuilles frisées qui sont superposées.

ARCADES ET GALERIES. — Les arcades, au lieu d'être lancéolées ou surhaussées, se profilent en ogive surbaissée, obtuse ou en tiers-point. L'arc en tiers-point, qui caracté-

rise surtout le XIVe siècle, est celui dont les centres sont pris au tiers opposé à la corde.

Les galeries qui généralement étaient obscures pendant le XIIIe siècle (exceptions aux cathédrales d'Amiens et de Beauvais), furent éclairées par des fenêtres.



Cathédrale de Tournai.

Nous donnons ici le dessin des arcades et des galeries qu'on admire à bon droit dans le chœur de la cathédrale de Tournai.

Voutes. — Elles se distinguent de l'époque précédente par des clefs plus ornées et par une arête qui sort du tore central des nervures. C'est un indice de la forme prismatique que vont bientot adopter toutes les nervures.

Les entraits des fermes dans les charpentes sont généralement assemblés dans des sablières doubles en queue d'aronde. On sait que la queue d'aronde est une sorte de crampon ayant la forme, en double, d'une queue d'hirondelle et servant à recevoir des pièces de bois de charpente.

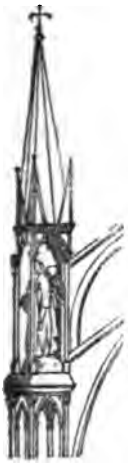
Ornements. — Ils sont à peu près les mêmes qu'au XIIIe siècle, sauf les violettes qui disparaissent ; mais leur exécution diffère un peu : il y a plus de fini dans les détails ; les moulures sont plus sèches et plus maigres.

Les trèfles et les quatre-feuilles ont des tores peu saillants

et sont ornés de feuilles trilobées à leurs angles rentrants. Souvent les premiers sont inscrits dans un triangle ou dans un quadrilatère curviligne convexe, et les seconds, dans un cercle, et même dans un carré (bords du Rhin); quelques-uns sont gravés en creux.

Les feuilles ont leurs lobes lancéolés, plus souvent qu'au XIIIe siècle, mais pas aussi généralement qu'au XVe. Les rosaces ont un nombre indéterminé de festons qui souvent sont trilobés et ornés à leurs extrémités d'expansions végétales. Les crochets plus serrés et plus épanouis se tournent vers le ciel, au lieu de rester inclinés vers le sol, comme au siècle précédent.

Les arcades simulées sont couronnées de frontons dont le



Pinacle.

Trèfle et quatre-feuilles encadrés.

Trèfle fleuronné.

Pinacle en application.

tympan est garni de trilobes. Des frontons exhaussent également les dais ou couvre-chefs, qui s'allongent et se chargent de ciselures. Ils offrent, comme au siècle précédent, la forme d'un édicule à galbe en pendentif, sculpté dans un

bloc de pierre. On en voit aussi de plus simples qui figurent de petites voûtes à nervures, surmontées d'une espèce de chapiteau prismatique, dont les faces sont décorées d'ogives et de trèfles.

Les aiguilles des pinacles sont garnies de crochets. Vers la fin du XIVe siècle, on y voit apparaître, dans quelques contrées, les feuilles de chou, de chardon, de chicorée, et, en général, les formes frisées qui doivent caractériser le siècle suivant.

ÉGLISES DU XIVe SIÈCLE. — Parmi les églises qui appartiennent en tout ou en grande partie au XIVe siècle, nous citerons :

Les cathédrales de Perpignan, Clermont-Ferrand, Carcassonne, Meaux, Alby ;

Saint-Urbain, à Troyes;

Saint-Gengoult, à Toul ;

Saint-Ouen, à Rouen ;

Saint-Séverin, à Paris ;

Saint-Nizier, à Lyon ;

Notre-Dame de Huy (Belgique);

Saint-Pierre, à Caen ;

Notre-Dame de Hal (Belgique) ;

Saint-Jacques à Dieppe et à Compiègne ;

Saint-Jean, à Bois-le-Duc ;

Le cloître de Saint-Jean-des-Vignes, à Soissons ;

Les Dominicains et le Palais des Papes à Avignon ;

Églises de Tarascon (Bouches-du-Rhône), Saint-Martin-aux-Bois (Oise), Varzy (Nièvre), etc.

Les nefs des cathédrales de Toul, Auxerre, Bayonne, Metz, Strasbourg, etc.;

Le chœur de la cathédrale de Viviers, de Saint-Étienne de

Caen, des églises de Carentan, de Saint-Père (Yonne), de Saint-Malo, etc. ;

Les tours des cathédrales de Reims, Strasbourg, etc. ;

Les chapelles de Notre-Dame d'Amiens, de Notre-Dame de Nantes, etc.

ABBAYES. — Au XIVe siècle, les bâtiments de service et de dépendance se multiplient autour des abbayes. Les séjours qu'y faisaient parfois des rois, des princes, de grands seigneurs, nécessitèrent la construction de bâtiments accessoires. L'abbaye de Poissy, construite pour les Dominicaines par Philippe le Bel, comprenait :

Une église ;
Deux chapelles ;
Un grand cloître ;
Un petit cloître ;
Un réfectoire ;
Des dortoirs ;
Un dortoir pour les novices ;
Le logement de la prieure ;
Deux cimetières ;
Un logement de médecin ;
Une buanderie ;
Une cuisine *maigre ;*
Une cuisine *grasse ;*
Un manége ;
Une infirmerie et sa cuisine ;
Une hôtellerie pour les étrangers avec granges, celliers, jardins, viviers ;
Des ateliers de menuiserie avec dépendances et cuisine.

GÉOGRAPHIE DES STYLES. — Sur les bords du Rhin, les

quatre-feuilles s'encadrent dans un carré; les fenêtres, parfois sans meneaux, s'élèvent démesurément. Il y a beaucoup d'ouvertures aux tours. « Les bords du Rhin, dit M. Peyré [1], virent s'établir, au XIVe comme au XVe siècle, un mode de décoration qui consistait à placer sur deux plans différents et parallèles les moulures des façades : le plan extérieur formant comme une claire-voie au travers de laquelle s'apercevaient les moulures du plan intérieur. Cette disposition se perpétua jusqu'aux derniers temps de l'ère ogivale. »

La Flandre se distingue par une magnificence un peu lourde et le sentiment réaliste de la nature, tandis que la Lorraine se fait remarquer par la pureté de son goût et l'activité de ses constructions. Pierre Perrat, à la fois architecte et sculpteur, construit alors les cathédrales de Toul, de Metz et de Verdun.

La province burgondo-lyonnaise se met presque sans transition en harmonie avec le nord, en adoptant le style rayonnant et non pas le style ogival à lancettes qui pénétra fort peu dans ces contrées. Elle conserva quelques réminiscences byzantines dans le plan et l'ornementation : clochers carrés, à cônes obtus, analogues aux campaniles romanes et placés ordinairement au centre de la croix. Les voûtes sont ogivales, mais la porte majeure est quelquefois encore cintrée.

La Provence nous montre, dans ses rares monuments de cette époque, une ogive moins aigue et plus timide que dans le nord.

La domination anglaise dans la Guyenne ne fut point favorable à l'art. Le style perpendiculaire qu'elle fit prévaloir à Bordeaux contient plus que partout ailleurs les germes de la décadence gothique.

[1] *Manuel d'archit. relig.*

Les deux provinces pour qui le XIVe siècle fut le plus brillant siècle de l'art, sont la Bretagne et le Comtat-Venaissin. La Bretagne possède un bon nombre d'églises rurales que les touristes ont tort de ne point visiter et qui pourraient fournir des modèles excellents et variés pour nos constructions modernes. Quant au Comtat-Venaissin, il dut au séjour des Papes à Avignon l'efflorescnce d'un art empreint des souvenirs d'Italie. Si le schisme avait duré plus longtemps (ce qui n'est point à regretter), il est probable que la Renaissance aurait eu lieu plus tôt en France : mais au lieu d'être une renaissance païenne, comme cela eut lieu au XVIe siècle, ç'aurait été peut-être une renaissance chrétienne, qui n'aurait pas fait table rase du passé et qui se serait efforcée de réaliser le type que doit poursuivre l'Art chrétien, c'est-à-dire l'harmonieuse alliance de la forme et de la pensée.

J. CORBLET.

EGLISE SAINT-VINCENT-DE-PAUL

A MARSEILLE

I.

DESCRIPTION.

La nouvelle église de Saint Vincent-de-Paul est loin d'être complète. Il reste encore à construire près de 30 mètres, qui, ajoutés à la dimension actuelle, donneront une longueur intérieure de 65 mètres environ. La largeur, mesurée de la porte du Cours Devilliers à la porte de la rue des Empereurs, est de près de 30 mètres. La hauteur sous voûte est de 26 mètres.

Le plan de l'édifice est basilical-burgondo-lyonnais.

Il se compose d'un sanctuaire ou abside, d'un chœur, d'un transept avec sa croisée et d'une nef. Deux collatéraux, bas-côtés ou nefs latérales, flanquent la nef et le chœur. Deux absides carrées terminent ces collatéraux. Quatre chapelles s'étagent au voisinage du chœur et dix dans la partie correspondante à la nef.

La nef se compose de cinq travées, sans compter celle de l'orgue. Quatre autres travées forment les deux croisées du transept et deux autres le chœur.

L'abside est à sept pans.

En élévation, il y a le rez-de-chaussée qui limite les collatéraux et les chapelles ; le premier étage ou galerie dite de *triforium ;* le deuxième étage entièrement à jour, ce que certains archéologues nomment *Clerestory*.

Le *triforium* forme une ceinture non interrompue à l'intérieur de l'édifice. On y peut circuler aisément, ce qui facilitera l'ornementation et l'entretien de l'église. Au besoin même, il pourrait recevoir des fidèles.

A l'extérieur, existe un triple promenoir qui permet d'arriver sans peine à toutes les hauteurs : le premier à la naissance du toit des bas côtés, le second à l'appui des fenêtres, le troisième au départ du grand comble. Les tours carrées, voisines de l'abside, renferment l'escalier qui conduit à ces hauteurs diverses. En quittant ces tours, l'escalier s'élance sur un arc-boutant. Cet arc aboutit à un pertuis (porte) par lequel on arrive sur les reins des grandes voûtes pour les surveiller et les entretenir. Une entrée spéciale a été pratiquée pour aérer et visiter les voûtes inférieures des collatéraux et des chapelles.

Un système d'arcs-boutants, maintenus par des contreforts chargés de clochetons, empêche le dévers des voûtes. Ces arcs-boutants sont à double volée dans la partie du chœur.

Deux portails ornent les extrémités des croisées du transept. De grands clochetons de 42 mètres de haut en maintiennent les piliers d'angle et les pignons.

Un triple rang de fenêtres verse la lumière à l'intérieur, soit par les chapelles, soit par le *triforium* ajouré, soit par la galerie supérieure. Des roses éclairent les extrémités du transept déjà inondé de lumière par les huit fenêtres qui accompagnent ces roses. Le sanctuaire est littéralement percé à jour du pavé à la voûte.

Les sculptures basses de l'intérieur sont encore à faire, aussi bien que presque toutes celles du dehors et le ravalement intérieur. Le sanctuaire seul est complétement terminé, mais à l'intérieur seulement.

Sept autels trouveront place dans les trois absides et les quatre chapelles du chœur, les chapelles moindres et la nef ne devant recevoir que des confessionnaux. Auprès de chaque autel a été pratiquée une petite niche nommée *fenestella* par les liturgistes et *piscine* par les archéologues : elle est destinée à recevoir les burettes et les eaux du *lavabo*.

Le pavé, les portes, les perrons, les marches diverses, la chaire

et les autels ne sont pas définitifs, mais simplement provisoires. Il en est de même du reste du mobilier.

Lorsque l'édifice sera complet, il aura une crypte ou chapelle basse sous la nef, un triple portail[1] occidental avec ses galeries, sa rose et ses tours terminées par des flèches élancées, dominant un vaste perron, et de là toutes les places, allées et avenues d'alentour. La sculpture s'y montrera avec un éclat digne des vitraux et d'égale importance. Une petite flèche en plomb, s'élançant du centre de l'église au-dessus du transept, concourrait merveilleusement à l'effet général. On ignore si jamais ce complément pourra être ajouté à l'édifice.

II.

STYLE.

Le style de l'église de Saint-Vincent-de-Paul est le style ogival avec toute la splendeur que lui donna le XIIIe siècle, celui de Philippe-Auguste et de saint Louis. En étudiant dans ses détails le style de notre église, il n'est pas difficile de rattacher, pour ainsi dire, chaque partie à une province ou à un monument distinct. Le plan rappelle Lyon, Vienne, Saint-Bernard de Romans, Saint-Antoine en Dauphiné, mais seulement pour les absides. Le chœur, le transept et la nef sont inspirés des monuments de l'Ile de France, de la Picardie, de l'Auxois et des bords de la Marne; les souvenirs de Reims même n'y sont pas étrangers. Les influences du plan du sol se font sentir dans tout l'étage inférieur. Châlons en moindre proportion et Paris bien davantage, sans compter Reims, pourraient revendiquer telles dispositions des portails. Bourges, Chartres et Rouen n'y marquent point d'une manière sensible. Vienne et en bien majeure partie Reims s'inscrivent à la galerie du *triforium*. Les voûtes ne sont point champenoises, elles se ressentent des influences de l'Ile de France, de la Picardie. Les roses rappellent à la fois et

[1] La gravure en tête de cette livraison donne l'idée de ce portail qui sera une des parties les plus remarquables de l'édifice.

la Champagne et Saint-Denis. Le *Clerestory* tout entier est bien vraiment des domaines royaux au XIIIe siècle. Les contreforts et arcs-boutants ont leurs ancêtres dans ceux de Reims et d'Amiens. Saint-Denis et Paris peuvent revendiquer les grands clochetons.

Ce n'est pas que d'autres influences ne se fassent encore sentir, surtout dans les détails. Mais ce que nous venons de dire peut suffire à ceux qui veulent se rendre compte de l'ensemble.

Il nous reste maintenant à parler des vitraux qui décorent l'église Saint-Vincent de Paul. Quelques-uns sont encore absents des ouvertures qui les attendent dans la partie achevée de l'édifice. Mais, cette absence ne saurait être de longue durée.

III.

VITRAUX.

Esquissons d'abord à grands traits l'idée générale indiquée par le savant architecte de l'église, M. l'abbé Pougnet d'Avignon, admirablement rendue par le peintre-verrier, M. Didron.

Dieu est le but de toute la religion. Il est un Dieu unique en trois personnes. Il est Créateur. La créature a péché et a eu besoin d'un Rédempteur. Ce Rédempteur, attendu des Gentils et des Juifs, a paru au monde, né d'une Vierge. Il a souffert pour racheter. Il est ressuscité. Il est allé nous préparer une place dans le ciel. Les Apôtres l'ont prêché et ont préparé son triomphe. Ce triomphe se compose de tous les Saints, tant de l'Ancien que du Nouveau Testament, qui doivent régner éternellement avec le Rédempteur dans le ciel, après ce Jugement, tandis que ses ennemis seront confondus.

Telle est l'idée générale. Voici maintenant sa réalisation détaillée.

Le Dieu unique en trois personnes apparait dans la rose dite *Rose de la foi*. C'est la rose du Nord, parce que le septentrion est le symbole des puissances de ténèbres. Aux angles de la rose, Dieu est figuré par les trois choses qu'il a prises pour symbole

de sa Trinité sur la terre : l'esprit, l'eau et le sang. Il est ensuite représenté au centre selon les traditions catholiques et entouré des apôtres composant le symbole de la foi. Saint Pierre commence en disant ces paroles qu'on lit sur la banderolle qu'il tient à la main : *Je crois en Dieu, le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre.* Vis-à-vis de lui est figurée la création de l'homme et de la femme. Les autres apôtres continuent le symbole et successivement, vis-à-vis de chacun d'eux, on voit représentés les sujets suivants se rapportant aux divers articles du *Credo* : le Verbe divin, l'Annonciation, la mort de Notre-Seigneur, sa résurrection, son ascension, son trône de justice, la descente du Saint-Esprit, la tradition des clefs à saint Pierre, le pardon de sainte Madeleine, la résurrection des morts, les âmes reposant au sein d'Abraham.

Cette profession de foi a ouvert l'entrée de l'Église au chrétien. Avançons maintenant vers le sanctuaire, nous y trouverons d'abord les Sybilles qui annoncèrent aux païens la venue du Messie[1]. En regard de ces femmes célèbres, apparaissent les Prophètes qui annonçèrent cette venue aux Juifs, Vis-à-vis sont les apôtres qui ont publié l'accomplissement des oracles et des prophéties, en prêchant la venue du Rédempteur, et qui ont scellé leur évangile de leur sang. Vient ensuite l'histoire de cette rédemption montrée dans les mystères de la vie de la très-sainte Vierge, et dans les mystères de la vie et de la mort de Notre-Seigneur. La même histoire est figurée par les Saints de l'Ancien Testament, comme pour montrer que la religion a toujours eu pour appui la Rédemption opérée par Jésus-Christ.

C'est la charité qui a porté Notre-Seigneur à mourir pour nous. Cette même charité lui a mérité le triomphe, avec une gloire particulière, la gloire de ses plaies sacrées. C'est l'idée rappelée par les verrières hautes du chœur. Au centre et au sommet, Notre-Seigneur montre ses plaies glorieuses, spécialement celles de son Cœur sacré. Les quatre animaux, symboles de Notre-Seigneur, l'accompagnent. Ce sont : l'homme, symbole de son humanité; l'aigle, symbole de sa divinité; le veau, symbole de son

[1] Voir ci-après l'histoire et l'iconographie des 12 Sibylles.

sacrifice et partant de son sacerdoce; le lion, symbole de sa puissance et de sa résurrection.

Jésus-Christ a triomphé par sa passion. Il a triomphé aussi par ses anges et par ceux qu'il a envoyés pour prêcher et pour combattre en son nom.

Saint Michel, le premier, combattit dans les cieux; saint Gabriel annonça la venue et le sacrifice du Sauveur; saint Raphaël maîtrisa et lia le démon; saint Jean-Baptiste fut le héraut précurseur de Jésus; saint Joseph l'assista dans ses premiers sacrifices; saint Étienne le premier répandit son sang pour lui et fut le digne chef de cette légion de martyrs dont le nombre n'est point encore complet. Il était juste que ces saints figurassent à la place d'honneur dans le triomphe de Jésus-Christ.

Voici maintenant les apôtres. Il est écrit qu'ils ont vaincu le monde, et voilà pourquoi ils le foulent aux pieds dans la personne de leurs persécuteurs et de leurs ennemis acharnés. Saint Pierre foule aux pieds Simon le Magicien, père de deux sectes également pernicieuses : la secte de ceux qui croient vendre ou acheter les dons de Dieu et la secte de ceux qui trop souvent, de nos jours encore, s'écartant par une vaine curiosité ou par un fol orgueil de la ligne de foi et d'amour, en viennent à communiquer avec l'esprit mauvais, à l'adorer, bien plus à se reconnaître et à s'adorer eux-mêmes comme portion de la divinité, sinon comme une divinité unique, et font le mal pour le mal. — Saint Paul écrase Néron, le chef hideux des persécuteurs. — Ainsi encore en est-il pour les apôtres qui foulent aux pieds ceux qui ont cru pouvoir les forcer à se taire, en les mettant à mort. Leurs exemples et leurs doctrines ont été une prédication plus éloquente encore que leur parole animée.

A la suite des Apôtres et des Évangélistes, auxquels s'adjoignent saint Mathias et saint Barnabé, viennent nos apôtres de Provence : saint Lazare avec ses sœurs, sainte Marthe et sainte Madeleine; saint Maximin, le chef des disciples de Notre-Seigneur; saint Eutrope, qui assista à la multiplication des pains; saint Sidoine, l'aveugle-né de l'Évangile; saint Ruf, fils du Cyrénéen, disciple de Notre-Seigneur et compagnon de saint Paul; saint Trophime, envoyé par saint Pierre; les saintes Marie Jacobé et

Salomé. C'est à eux que la Provence doit d'être chrétienne : ils en sont les pères dans la foi.

La loi évangélique n'est pas comprise tout entière dans le texte des saintes Écritures, il y a encore la tradition. Il convenait donc d'accuser ce dogme, en peignant aussi les docteurs de l'Église, qui sont les représentants de cette tradition. C'est là ce qui explique la présence dans nos verrières des Pères grecs et latins : saint Grégoire, saint Jérôme, saint Ambroise, saint Augustin, saint Athanase, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze et saint Bazile. La présence simultanée des Pères grecs et des Pères latins montre l'universalité et l'unité de l'Église, comme aussi le rapprochement des Pères avec les Apôtres, et spécialement avec leur chef saint Pierre, à qui furent livrées les clefs, et avec Notre-Seigneur, nous rappelle que l'Église est sainte, apostolique et romaine.

Saint Théodore, saint Sérénus, saint Cannat et saint Mauront, évêques de Marseille, montrent la perpétuité de la foi dans Marseille et la sainteté de cette Église. Saint Victor, saint Alexandre, saint Félicien et saint Longin sont là aussi pour rappeler les martyrs bien-aimés dont le témoignage et les reliques nous rappellent notre gloire et nos trésors.

Divers ordres de saints viennent à la suite. Ce sont les saints martyrs, les saints évêques, les saints fondateurs des familles religieuses, les saints prêtres et religieux, les saints confesseurs, les saintes vierges-martyres, les saintes vierges, les saintes veuves.

Là brillent saint Hippolyte[1], saint Hermès de Marseille, saint Adrien de Marseille, saint Défendant de Marseille, saint Martin, saint Nicolas, saint Cyprien, saint Eutrope de Marseille, saint Cassien de Marseille, saint Benoît, saint François, saint Dominique, saint Nicolas de Tolentino (ancien patron de la paroisse), saint Ysarn de Marseille, saint Antoine, saint Jean de Matha,

[1] Patron de M. le curé Vidal, qui, par une activité persévérante, a pu doter sa paroisse du magnifique édifice que nous admirons. Espérons que la générosité de ses paroissiens reconnaissants, et surtout le concours si digne d'admiration des autorités départementale et municipale, lui permettront de jouir bientôt du complet achèvement de cette œuvre.

saint Vincent de Paul, saint Deuthérius de Marseille, saint Louis, saint Roch, sainte Agathe, sainte Luce, sainte Cécile, sainte Eusébie de Marseille, sainte Thérèse, sainte Claire, sainte Catherine de Sienne, sainte Delphine de Sabran, sainte Anne, sainte Monique, sainte Élisabeth de Hongrie, sainte Chantal.

Les patriarches de l'ancienne loi, les prophètes ont été pour la plupart des figures de Notre-Seigneur. Il convenait de les retrouver à son triomphe. Aussi les voit-on figurer dans les verrières de la nef. Déjà, on peut y admirer Isaïe, Jérémie, Ezéchiel, Daniel, Esdras, Néhémie, Mardochée, Judas-Machabée.

Jusqu'ici, nous avons peu parlé de la Très-sainte Vierge, qui occupe cependant une si large place dans l'Église. Nous l'avons néanmoins déjà trouvée mêlée aux mystères de la Rédemption. Or, la Rédemption est, pour employer une expression rigoureusement théologique, charité de Dieu envers lui-même et envers nous. L'Église a hérité de cet amour. Mais, l'Église est souvent représentée par Marie. Marie est la créature qui a le plus aimé Dieu, elle est celle aussi qui a le plus aimé le prochain. Son amour était si parfait, que jamais tache n'a été en elle, pas même dans sa conception. Son amour était tel qu'elle a donné Jésus, la Charité, au monde. Voilà pourquoi Marie représente la charité. A ce titre, elle occupe toute la Rose du Sud, brûlée par les rayons du soleil du Midi, symbole de l'ardeur, de la charité embrasée par le roi-soleil, Jésus, lumière du monde, qui est venu apporter le feu sur la terre. Au centre de la Rose, on voit l'image de Marie, immaculée dans sa conception par la vertu de la mort de Notre-Seigneur, dont elle est mère, coopérant à la Rédemption et écrasant la tête du serpent infernal. Tout autour s'échelonnent les titres divers de Marie : elle y est rose de patience sans épines, terre sainte et buisson ardent sans se consumer, vigne produisant abondance de fruits, arbre d'alliance, étoile de la mer amie des naufragés et aurore du soleil de justice, tabernacle et temple de la Très-sainte Trinité resplendissant de l'or de la charité et embaumé par le cèdre incorruptible et très-pur, lune plus puissante et plus belle que toutes les étoiles, trône du roi de sagesse incréée, véritable Salomon, roi pacifique; lis fleuri au milieu des épines dans les vallées d'ici-bas et lis immaculé, ville du roi de

justice, joyau splendide et perle, unique trésor de la terre ; toison de Gédéon, seule préservée de la rosée lorsque la terre en était couverte et seule inondée de grâces, lorsque l'humanité entière gémissait ; vase précieux, rempli de parfums odorants, renfermant dans ses flancs la manne du monde, trésor de sainteté, porte fermée à tout autre qu'au roi et aussi porte de paradis, vase et tour d'ivoire, symbole de chasteté ; source merveilleuse de miséricorde, de grâce et de joie, coulant aux quatre coins du monde ; fontaine scellée dont nul ne peut troubler les eaux, colonne ferme et inébranlable, jardin de délices orné de toutes sortes de fleurs des vertus, miroir sans tache reflétant la justice et la sainteté divines, tour forte de David toujours armée contre les attaques du démon, blanche neige du Liban et nuée lumineuse qui laisse échapper une pluie de grâces, arc-en-ciel signe d'espérance et de paix en même temps que simple et blanche colombe apportant cette paix au monde, soleil ignorant le déclin et n'ayant jamais été éclipsé ; port du salut, espoir du navigateur dans la mer de ce monde [1].

Marie est tout cela à cause de sa grande charité. C'est cette charité encore qui lui a valu les trois titres suprêmes qu'on peut lire autour de la Rose : Fille de Dieu le Père, Mère de Dieu le Fils, Épouse de Dieu le Saint-Esprit.

Le but de notre Rédemption est de nous rendre saints, mais il faut pour cela notre coopération : il faut d'abord suivre les préceptes qui conduisent à pratiquer les vertus et celles-ci mènent à la perfection et à la béatitude. C'est pour cela que les Commandements de Dieu en action s'étalent dans la nef. Le transept nous représente les trois vertus théologales, les quatre vertus cardinales et leur fondement qui est l'humilité. Chacune de ces vertus est accompagnée de deux de ses principales filles, dans cet ordre :

1° La Foi, avec ses deux filles : la piété et la crainte de Dieu ;
2° L'Espérance, avec ses deux filles : la fidélité et la patience ;
3° La Charité, avec la miséricorde et l'aumône ;

[1] Il est facile de reconnaître dans ce médaillon le port de Marseille. C'est une ingénieuse pensée.

4° L'Humilité, avec l'obéissance et la douceur;
5° La Prudence, avec la sagesse et la vigilance;
6° La Justice, avec la correction et la pénitence;
7° La Force, avec la générosité et l'ardeur ou l'activité;
8° La Tempérance, avec la vigilance et la chasteté.

Les Béatitudes règnent dans le chœur.

La rose occidentale, celle du portail principal, sera la Rose de l'espérance. Elle représentera le bonheur du ciel.

Les chapelles sont aussi ornées de verrières relatives aux saints qu'elles ont pour titulaire. C'est ainsi que celle de la Très-sainte Vierge la représentera tige sortie de la racine de Jessé [1] et produisant cette belle fleur qui est Jésus-Christ, sur laquelle reposent les sept dons du Saint-Esprit.

Saint Vincent de Paul n'a pas été oublié. Sa vie entière se développe en dix-neuf sujets parmi lesquels on remarque avec bonheur l'acte héroïque de charité que ce grand saint accomplit dans la ville de Marseille.

Saint Joseph, saint Augustin avec saint Ambroise et sainte Monique, la famille de Béthanie ont aussi leurs verrières à médaillons nombreux.

Le jugement dernier se distribuera à droite et à gauche de la fenêtre qui orne la chapelle des âmes du Purgatoire. Au bas, on voit la double communion : à droite, la communion fervente, gage de vie; à gauche, la communion indigne, pour montrer que celui qui s'approche indignement mange et boit son propre jugement. Au-dessus se verront le pèsement des âmes, l'accusation soutenue par le démon, la géhenne éternelle et le sein d'Abraham. Au-dessus apparaîtront les douze apôtres jugeant, Marie suppliante et Notre-Seigneur juge en vertu de sa Passion.

Dans la nef suivante, on verra l'histoire du séraphique saint François et celle de sa fille spirituelle, sainte Élisabeth de Hongrie, que sa charité a rendue si célèbre. Les autres verrières de la nef n'ont point encore de sujets arrêtés, sauf toutefois le combat des vertus et des vices, et la parabole de l'enfant prodigue.

[1] On trouvera ci-après une petite notice sur l'*Arbre de Jessé*.

IV.

ARBRE DE JESSÉ.

La généalogie de Notre-Seigneur fut un sujet de prédilection pour les artistes du Moyen Age. Le thème de leurs peintures, broderies, sculptures, etc., fut la prophétie d'Isaïe combinée avec la généalogie du Sauveur telle que nous l'a donnée saint Matthieu. On n'aurait su l'oublier dans la galerie des vitraux de l'église Saint-Vincent-de-Paul, et nos lecteurs nous sauront gré de leur avoir fourni à l'égard de cette verrière (*Verrière de la chapelle de la sainte Vierge*) quelques explications.

Le prophète Isaïe, après avoir prédit au peuple d'Israël qu'il serait délivré de la fureur des Assyriens, lui annonce la naissance du Messie, sa justice, sa sagesse, sa sainteté. Il considère le royaume de Juda comme un tronc presque mort, mais dont la sève va revivre pour donner un rejeton qui sauvera Israël. « Il sortira, dit-il, un rejeton de la tige de Jessé et une fleur naîtra de sa racine. L'esprit du Seigneur reposera sur lui : l'esprit de sagesse et d'intelligence, l'esprit de conseil et de force, l'esprit de science et de piété.... En ce temps-là, le rejeton de Jessé sera exposé devant tous les peuples comme un étendard; les nations viendront lui offrir leurs prières et son sépulcre sera glorieux. » (*Isaïe*, XI, 1-10.)

La tige sortie de Jessé, c'est Marie; la fleur, c'est Jésus. C'est ainsi que le passage du Prophète a été commenté par divers Pères de l'Église, entre autres Tertullien, saint Jérôme et saint Bernard[1].

[1] « La branche qui sort de la racine, dit Tertullien, c'est Marie qui descend de David ; la fleur qui naît de la branche, c'est le fils de Marie, Jésus-Christ, qui sera tout à la fois la fleur et le fruit. »

« Par la branche qui sort de la racine de Jessé, dit saint Jérôme, il faut entendre la sainte Vierge Marie; et par la fleur, Notre-Seigneur le Sauveur, qui a dit dans le *Cantique des Cantiques* : « Je suis la fleur des champs et le lys des vallées ».

« Dans cette prophétie d'Isaïe, dit saint Bernard, la fleur signifie le fils, la

Jessé, souche de la tige symbolique qui produit le Sauveur, est représenté sous les traits d'un vieillard, parce qu'en effet il était fort âgé, quand son fils David vint au monde. Il a la barbe longue et sa tête est couverte du bonnet juif. Il est figuré couché et la vigne mystique, emblème de fécondité spirituelle, sort de son cœur et s'élève en feuillages abondants du milieu desquels des branches s'épanouissent pour porter la figure de l'un des ancêtres de Notre-Seigneur. Ces personnages sont en costume royal et rangés selon l'indication du chapitre premier de l'Évangile suivant saint Matthieu. On distingue parmi eux la figure de David et celle de Salomon, toujours traitées avec prédilection par les artistes du Moyen Age.

Au sommet de l'arbre mystérieux, on voit la sainte Vierge et l'enfant Jésus.

Ce sujet de composition, qui a ses racines dans les Écritures en même temps que dans la tradition iconographique du Moyen Age, se propage dans toutes les églises nouvelles imitées de l'art chrétien antique. On le retrouve dans les verrières de l'église Saint-Michel, à Marseille, église qui a été décrite à l'époque de son inauguration solennelle, dans la *Semaine liturgique* de Marseille [1]. Il n'en est guère qui prête davantage au talent des artistes et qui conviennent mieux à la disposition architectonique des fenêtres et à la décoration de nos temples.

L'Église elle-même s'est inspirée de cette pensée et nous la retrouvons dans les aspirations du temps de l'Avent. Écrions-nous, nous aussi, avec la sainte liturgie, en présence du magnifique vitrail que nous venons d'admirer : « O rejeton de Jessé, qui êtes comme un étendard pour les peuples ; devant qui les rois se tiendront dans le silence ; à qui les nations offriront leurs prières ; venez nous délivrer, ne tardez plus ».

branche indique sa Mère, parce que de même que la tige a fleuri sans germe, ainsi la Vierge a conçu miraculeusement. La floraison n'a pas nui à la sève de la branche : l'enfantement miraculeux de Marie n'a pas nui non plus à sa virginité. »

[1] Tome IV, p. 9-16.

V.

LES SIBYLLES.

Le nom de Sibylle (de deux mots grec qui signifient *decret*, *dessein de Dieu*) fut donné par l'antiquité à des femmes qui, vivant dans une sévère continence, auraient été honorées de communications mystérieuses et surnaturelles. Suivant une antique tradition, elles ont prédit diverses circonstances relatives à la naissance, à la vie, à la mort et à la résurrection de Jésus-Christ. Des Pères de l'Église leur ont même donné le nom de *Prophétesses des nations* et c'est à ce titre que la *Prose des morts* invoque leur témoignage à côté de celui de David [1].

Il n'y a guère d'ouvrage qui, en dehors de l'Écriture sainte, ait été plus souvent mis à contribution que les livres sibyllins dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. Hermas, Justin, Théophile d'Antioche, Clément d'Alexandrie, Lactance surtout, les citent souvent et de la manière la plus respectueuse.

Quoiqu'il en soit de l'authenticité de ces livres et des prédictions qu'ils renferment, le Moyen Age ne pouvait les oublier dans les sculptures et les peintures de ses monuments, de ses tapisseries et de ses manuscrits.

L'artiste chrétien voulait représenter à tous les regards le souvenir des douze Sibylles qui avaient annoncé, dans les trois parties du monde connu des anciens, la divinité, la venue, la conception, la nativité, l'allaitement, les souffrances, le crucifiement, la résurrection et le triomphe du Messie.

Les douze Sibylles sont représentées, à la deuxième verrière du sanctuaire (*étage inférieur*, *côté de l'Évangile*), avec leurs attributs iconographiques. Nous allons les énumérer par ordre :

1° Sibylle Persique (*de Perse.*) — Elle tient à la main une lanterne ou une lumière voilée, symbole de l'Évangile qui doit plus tard éclairer la terre. Elle prédit la venue du Messie et foule aux pieds le serpent qui a trompé Eve.

[1] *Teste David cum Sibylla.*

2° Sibylle Libyque (*de Libye*). — Elle tient entre les mains un cierge allumé. Elle prédit la venue de Jésus-Christ comme lumière du monde.

3° Sibylle Erythrée (*Erythréenne, de la Mer Rouge.*)—Elle tient une rose blanche épanouie et un bouton d'une autre rose blanche, symbole de l'Incarnation. Elle prédit l'Annonciation.

4° Sibylle Cumane (*de Cumes*), si célèbre parmi les Romains et immortalisée par les Vers de Virgile [1]. — Elle tient une crèche, le berceau de l'Enfant-Dieu. Elle prédit la naissance de Jésus-Christ à Bethléem dans une étable.

5° Sibylle Samienne (*de Samos ou Bytho*).—Elle tient un berceau sur le bras gauche. Elle prédit le repos de Jésus dans ce monde.

6° Sibylle Cimmérienne (*du Pont-Euxin*).—Elle tient un rhyton ou biberon, qui symbolise l'allaitement de l'Enfant-Dieu. Elle prédit l'allaitement de Jésus par Marie.

7° Sibylle Européenne (*d'Europe*). — Elle tient un glaive. Elle prédit le massacre des Innocents et la fuite en Egypte.

8° Sibylle Tiburtine (*de Tibur, Tivoli*). — Elle tient une main comme un gant de chair. Elle prédit les soufflets donnés à Jésus pendant la Passion.

9° Sibylle Agrippa. — Elle tient le fouet. Elle prophétise la flagellation de Jésus.

10° Sibylle Delphique (*de Delphes*). — Elle tient une couronne d'épines. Elle prophétise le couronnement douloureux du Sauveur pendant la Passion.

11° Sibylle Hellespontique (*Aspontienne, de l'Hellespont*). — Elle tient une croix de Passion. Elle prophétise le crucifiement de Jésus.

12° Sibylle Phrygienne (*de Phrygie*). — Elle tient une croix pascale ou processionnelle, à laquelle flotte un étendard rouge croisé d'or. Elle prophétise la résurrection glorieuse et triomphale de Jésus-Christ.

L'ABBÉ RICARD.

[1] *Ultima Cumani venit jam carminis ætas.*

VASE BAPTISTAIRE DE ROCHEFORT

Sur la demande de Son Éminence le cardinal Donnet, son Excellence M. l'amiral ministre de la Marine et des Colonies vient d'autoriser la cession, à l'église Saint-Seurin de Bordeaux, du vase baptistaire en bronze qui se voit dans le jardin de la préfecture maritime à Rochefort. On présume qu'il fut apporté de Bordeaux dans notre ville, pendant la Révolution, pour y être fondu; mais qu'il fut respecté, soit comme objet d'art, soit comme ayant été employé à un usage religieux. Quoi qu'il en soit, il demeura longtemps ignoré, et ce ne fut qu'en 1825 qu'on le tira enfin de l'oubli pour le placer sur le piédestal qu'il occupe encore aujourd'hui.

Essayons d'en donner une petite description; et nous dirons un mot, en terminant, des motifs qui ont pu déterminer la Marine à faire cette cession en faveur de l'église Saint-Seurin de Bordeaux.

Ce vase a deux mètres dix centimètres de circonférence et 0,63 de hauteur. Il fut envoyé à Rochefort comme matière destinée à être fondue avec d'autres bronzes provenant de Bordeaux, et, en particulier, de l'église Saint-Seurin. Il était accompagné d'une cloche dite *Véronique*

d'un poids si considérable, que, par l'effet sans doute d'une fausse manœuvre, elle tomba, au moment du débarquement, dans les vases de la Charente.

Le souvenir de ce fait s'est fidèlement conservé dans la mémoire des habitants de Bordeaux et de quelques vieux marins du port de Rochefort.

Ce vase porte des signes évidents de sa destination religieuse. On lit sur sa partie supérieure ce texte latin, tiré de la prose du saint jour de la Pentecôte :

Lava quod est sordidum,
Riga quod est aridum.

Au-dessous, nous lisons ces deux lignes destinées à perpétuer le souvenir des donateurs :

François Raillard et sa femme donnèrent ce vaisseau
En l'honneur du Très-Hault qui sanctifia l'eau.

Approchez, regardez bien, et vous distinguerez parfaitement François Raillard à genoux, comme c'était l'usage en pareil cas, les mains jointes et portant le costume de l'époque. N'apercevez-vous pas à côté de lui un religieux Franciscain ? Nous pensons bien que c'est saint François lui-même. Tout près de ce bon saint, je vois saint Denis, évêque, ayant dans les mains sa tête mitrée, et vous devez découvrir comme moi un corbeau tenant dans son bec un rameau. Tout autour se trouvent des rinceaux, des têtes d'anges, d'hommes et de syrènes. Au-dessous est l'inscription suivante :

LÉONARD HERVÉ, SCULPTEUR ET FONDEUR
M'A FAICT EN L'AN 1659.

Enfin, au pied du vase, est représenté le Pape sur son trône, et à ses genoux un empereur, qu'on suppose être Charlemagne. Sa couronne est posée à côté de lui. Sur le pied du sujet principal est un écusson portant en chef un soleil levant et en pointe trois aiglons ou merlettes. L'écu est surmonté d'une double croix, qui est reproduite cinq fois autour du pied.

A l'époque où ce vase fut fabriqué par l'artiste déjà cité, en 1659, Henri de Béthune était archevêque de Bordeaux, et il avait de grandes relations avec le chapitre de Saint-Seurin. La double croix lui conviendrait ; l'absence de couronne sur l'écu confirmerait notre pensée, les armoiries de sa famille n'en ayant pas. Les trois oiseaux pourraient être des merlettes introduites dans son blason par suite d'une alliance de sa famille avec celle des comtes d'Estrées.

Mais, on le conçoit, ce sont là des suppositions plus ou moins fondées ; nous laissons à nos héraldistes le soin de fournir des explications plus plausibles et mieux appuyées que les nôtres. C'est à leurs lumières que nous faisons appel dans ce moment. Espérons qu'il s'en trouvera, parmi eux, quelques-uns qui seront à même de nous donner de plus amples renseignements et des informations plus précises.

Mais pourquoi donc enlève-t-on, à Rochefort, cet objet d'art qui faisait l'admiration de tous les amateurs d'antiquités et qui a été respecté à une époque où l'on ne respectait rien ? Je vais vous le dire.

S'il faut en croire un antiquaire distingué, M. Lesson, médecin de la Marine, auteur de nombreux ouvrages, ce vase baptistaire provenait de l'église Saint-Seurin de Bordeaux. Il ne craint pas de l'*affirmer*, et son affirmation a beaucoup de poids à nos yeux. M. Lesson est né à Rochefort, et il y a passé la plus grande partie de sa vie ; il s'est

beaucoup occupé d'études de ce genre, et nous avons à la bibliothèque publique de notre ville ses intéressants ouvrages sur les antiquités de l'Aunis et de la Saintonge. Ce vase a dû, tout naturellement, attirer son attention et provoquer ses recherches sur son origine et sa provenance. Croyons-le, lorsqu'il nous affirme que l'église Saint-Seurin en a été dépouillée, et que notre Marine ne fait que lui restituer ce qui lui appartient légitimement. Félicitons-la de cette restitution et réjouissons-nous de voir cet objet rendu à sa destination religieuse.

A ce point de vue, malgré tout le regret que nous éprouvons de voir notre ville de Rochefort dépouillée de ce magnifique vase, et alors même que les prétentions de la paroisse de Saint-Seurin de Bordeaux ne seraient pas très-bien fondées, nous devrions remercier Son Excellence l'amiral ministre de la Marine, qui, en le rendant au culte, a fait disparaître un souvenir de la spoliation des églises.

L'ABBÉ CAROT.

LA VERROTERIE CLOISONNÉE

(*Lettre adressée à M. de Linas sur l'origine de cette industrie*)

Monsieur et honorable ami,

En examinant l'exposition roumaine dans la section de l'*Histoire du travail*, j'y ai distingué les photographies coloriées des objets trouvés à Pétrossa en 1837, objets dont, le premier en France, vous avez entretenu le public. Les pièces de ce trésor, consistant en vases, coupes, plats, fibules et gorgerin, le tout d'or très-pur, sont pour la plupart incrustées de pierreries et de grenats de la même façon que les bijoux qualifiés mérovingiens, anglo-saxons, visigoths, selon la contrée où ils ont été découverts. D'après le style et la technique des pièces qui composent le trésor de Pétrossa, je n'hésite pas pour mon compte à leur attribuer une antiquité contemporaine au moins du Ve siècle ; je crois aussi qu'elles ont été fabriquées par des artistes orientaux sous un reste d'influence classique. Mais le fait le plus curieux, à mon point de vue, est la présence sur l'un des plats d'une divinité appartenant aux seuls mythes des peuples qui habitaient dans les temps les plus reculés le midi de la Russie, peuples qui remplacèrent les Scythes aux premiers siècles de notre ère : les Goths peut-être.

Je vous laisse le soin de signaler un jour tout ce qui concerne l'ensemble du trésor; je veux me borner simplement ici à appeler l'attention des savants sur une figure symbolique qui se rattache à une catégorie de monuments russes, inconnus à l'étranger et mal étudiés dans leur pays même.

Au centre de l'un des deux plats d'or massif trouvés à Pétrossa, et dominant une scène de mythes barbares traitée à la manière classique, se dresse la statuette de la divinité à laquelle le plat était sans doute consacré. Cette statuette aussi en or, habilement fondue et soudée à l'ustensile, représente une femme assise, légèrement vêtue, pieds et mains nus, poitrine très-saillante ; elle tient, dans ses deux mains appuyées sur la région inférieure du ventre, un vase cylindrique. J'y reconnais sans hésitation le type de la divinité figurée sur d'anciennes statues en grès, taillées dans un seul bloc et répandues dans tout le sud de la Russie où on les désigne sous le nom de *Kamennaia baba*, femmes de pierre, symboles vraisemblables de la vie, de l'abondance et des forces productrices de la nature, *boguinia jivota*.

Les savants qui s'occupent de l'orfévrerie barbare, dite en France mérovingienne, auront donc à rattacher désormais à leurs études les monuments des peuples barbares qui habitaient la Russie aux IVe et Ve siècles. J'aurai le plaisir de vous faire à ce sujet des communications importantes, aussitôt qu'il me sera loisible de revoir quelques objets conservés à l'Ermitage impérial et dans les autres collections russes.

Je conclus, Monsieur et honorable ami, en vous affirmant que la question majeure de l'origine et de la provenance des objets, dits mérovingiens ou barbares, appartenant aux premiers siècles de notre ère, ne peut être résolue aujourd'hui en dehors d'une étude comparative faite sur les monuments antiques de ma patrie.

Agréez, etc.

GEORGES FILIMONOV.

Conservateur des musées de Moscou.

Paris, 15 juillet 1867.

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DE CINQ VILLES ET DE TROIS CENTS VILLAGES, HAMEAUX ET FERMES, *4e partie, Saint-Riquier et les cantons voisins, par* **Ernest Prarond.** *Abbeville*, 1867, *in*-12 *de* 746 *pages.*

Ce volume est le cinquième d'une excellente collection historique sur les cantons de l'ancien Ponthieu. Pour chaque village, M. Prarond donne des renseignements statistiques, propose l'étymologie du nom de lieu, recueille toutes les indications historiques et biographiques, décrit l'église et, quand il y a lieu, le château, sans oublier de donner la liste des fiefs et des seigneurs. Il a mis à profit un bon nombre de documents inédits et surtout les manuscrits de Dom Grenier. Ce que nous aimons surtout dans l'auteur, c'est sa scrupuleuse exactitude. S'il n'a point pu déchiffrer un mot, il n'hésite pas à le dire ; s'il lui est arrivé de prendre trop rapidement des notes dans un texte qu'il n'a plus sous la main, il s'en confesse ingénument. Un certain nombre de faits pourraient prêter matière à controverse ; mais comme M. Prarond nous les présente toujours revêtus de l'autorité des manuscrits de Dom Grenier, de D. Coteron, de Jean de la Chapelle, de Siffait, etc., c'est à ces auteurs que la critique devra s'en prendre, pour élucider quelques questions douteuses. Les deux tiers de ce ce cinquième volume sont consacrés à la ville et à l'abbaye de Saint-Riquier ; ils offrent un intérêt de premier ordre, que commandent et l'importance du sujet et les consciencieuses recherches du savant annaliste.

J. CORBLET.

STATUE DE LA SAINTE VIERGE

Section néerlandaise de l'Histoire du travail à l'Exposition universelle

L'HISTOIRE DU TRAVAIL

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

QUATRIÈME ARTICLE *.

AUTRICHE ET HONGRIE.

Certains curieux effleurent en courant les galeries de l'*Histoire du travail* et s'éloignent bien vite après avoir regardé sans voir. Ceux-là ne se doutent guère de la diplomatie qu'il a fallu mettre en œuvre pour réunir momentanément à Paris une foule d'objets dont l'utilité échappe aux yeux du vulgaire. Il n'est pas donné à tout le monde d'être archéologue, encore moins d'être connaisseur, et plus d'une critique malsonnante a blessé mes oreilles. Cependant la masse du public agit très-différemment, et, si elle ne comprend pas toujours, elle ne se lasse jamais d'admirer. A leur tour, les savants, les amateurs, s'étonnent à bon droit du prodigieux résultat obtenu par la Commission impériale et ils y applaudissent des deux mains. Cet étonnement et cette joie n'ont rien d'exagéré, car, il y a quelques mois à peine, on n'eût

* Voir la livraison de juillet 1867.

osé compter sur un calme absolu pendant la durée entière de l'Exposition. En face des complications nouvelles qui menaçaient de troubler la paix de l'Europe, collectionneurs et Musées furent pris de singulières anxiétés. On hésita un peu, même en France, avant d'expédier les caisses d'antiquités, et plusieurs États voisins oublièrent leurs promesses antérieures ; ils doivent aujourd'hui regretter vivement cette abstention. A Dieu ne plaise toutefois que je veuille jeter un blâme sur les personnes qui ont manqué de confiance ou de bon vouloir : aux Conservateurs de musées incombait une responsabilité immense; les propriétaires de collections se souciaient médiocrement d'exposer le fruit de recherches onéreuses aux chances d'un péril sans doute fort exagéré.

Mais, si je m'abstiens du blâme à l'égard des mémoires infidèles, j'ai le ferme propos de louer sans réserve ceux qui eurent le courage de braver un danger, ait-il été imaginaire. L'Autriche mérite la place d'honneur parmi les peuples qui ont eu ce courage, car les événements pouvaient barrer la route de Paris à Vienne, et les voies maritimes ont leurs inconvénients. L'Autriche voulait néanmoins donner à la France une marque de haute sympathie; loin de reculer devant l'obstacle, elle l'a noblement franchi en nous envoyant des trésors princiers : remercions donc l'Autriche, remercions aussi la Hongrie qui l'a imitée. La prédilection bien notoire de la France pour l'Autriche ne fera que s'accroître à la suite de l'Exposition, et, à la haute estime que se portent mutuellement les deux nations, nous ajouterons pour notre part un vif sentiment de gratitude. La France d'ailleurs n'est pas seule à aimer l'Autriche ; en Allemagne même, l'aigle éployée du vieil empire des Habsburg n'a pas perdu son prestige, et le souverain qui réside à Vienne sera longtemps encore aux yeux du peuple le César, *der Kaiser*. Il est plus facile d'é-

branler momentanément un trône que de rayer un mot du dictionnaire.

En 1860, la Société des Antiquaires d'Autriche, nouvellement établie à Vienne, révéla son existence au monde savant par une exposition archéologique. L'appel, adressé tant au clergé qu'aux amateurs de l'Empire, fut compris de tous, et un grand nombre de monuments aussi précieux par leur rareté que par leur importance se trouvèrent bientôt réunis dans la Capitale. Les collections particulières et les établissements religieux fournirent seuls le contingent de l'exposition viennoise; aucun Musée public ne se dépouilla à son profit. Le contraire a eu lieu cette fois; les Musées, les arsenaux, les collections privées de S. M. l'Empereur, font les frais de l'Exposition en dehors de tout autre concours.

L'Autriche ne s'est pas bornée à nous adresser un magnifique échantillon des inestimables trésors qu'elle accumule depuis tant d'années; elle a voulu confier son envoi à un savant, artiste et archéologue, M. le chevalier R. Eitelberger d'Edelberg, directeur du Musée impérial-royal d'art et d'industrie à Vienne. Je possédais de longue date les excellents travaux de M. R. Eitelberger : *Voyage archéologique en Hongrie; Monuments de l'art du Moyen Age en Dalmatie; Cividale da Friul et ses monuments;* enfin les remarquables articles publiés dans les *Mélanges de la Commission I. R. des monuments d'Autriche.* Le trajet est court de l'œuvre à l'auteur, aussi des relations intimes se nouèrent-elles bien vite entre nous. D'avril à mai, j'ai reçu une hospitalité quotidienne dans la galerie austro-hongroise de l'*Histoire du travail*, encore fermée aux visiteurs. Ceux qui n'avaient alors pour s'asseoir que les chaises insolées du jardin central trouveront naturelle l'expansion de ma reconnaissance.

L'exposition autrichienne comprend trois branches de l'art

industriel : glyptique, armurerie, céramique; auxquelles il faut ajouter les reproductions photographiques et galvanoplastiques. Je vais essayer d'en donner une faible idée.

Glyptique. — L'empereur Rodolphe II, mort en 1612, joignait au savoir littéraire un goût passionné pour les œuvres de l'art antique ; statues, camées, tableaux, excitaient son admiration, et il dépensa des sommes énormes pour en décorer ses résidences. Un tel prince devait naturellement encourager les arts ; ses successeurs, notamment Ferdinand III (1625-1637), imitèrent cet exemple : la riche collection de vases en cristal de roche, aujourd'hui conservés dans la *Schatzkammer* impériale, en est la preuve. Les vingt quatre pièces de choix exposées au Champ-de-Mars sont l'œuvre d'artistes italiens et allemands : mon intention n'est pas de les détailler une à une, je n'indiquerai que les plus précieuses, soit par les dimensions, soit par la beauté du travail. Presque toutes sont montées en or, vermeil, ou argent.

Grande urne à deux anses, taillée dans un seul morceau; pièce capitale vu sa grosseur. Aiguière à couvercle, monture émaillée : le couvercle en cristal représente un phénix; l'anse figure une Sirène ; la panse ornée de gravures au touret offre le monogramme de Ferdinand III et la date 1652. Grande urne à deux anses, totalement couverte d'arabesques intailles, admirables de dessin et d'exécution : les anses, d'une seule pièce, se contournent en Sirènes ; la monture est ciselée et émaillée. Grande conque gravée à deux anses : le manche est façonné en coquille ; la monture est en métal ciselé et émaillé. Urne à couvercle, décorée de personnages intailles : Sirènes pour anses ; monture analogue aux précédentes. Grande coupe à deux anses d'un beau travail. Petite coupe en forme de *calix* antique, ornée de Tri-

tons et de Bacchantes ; son pied est relativement élevé ; elle n'a pas d'anses : on recommande volontiers à l'attention des amateurs cette œuvre délicate de l'artiste italien Tortori ; XVIe siècle. Verre à boire conique, à couvercle, monture émaillée : le graveur a réservé sur la coupe des gouttes en relief ; la surface a été réduite de 0^m,004 au moins pour obtenir un pareil effet ; la patience allemande pouvait seule réaliser cette imitation des verreries de la Bohême. Petite coupe rugueuse à l'instar de certains verres de Venise : même monture que le vase précédent ; œuvre curieuse et originale. Patène et gobelet hexagone, cristal enfumé, montés en or émaillé. Gobelet à couvercle sommé d'une figurine de saint Georges en émail ; monture en or émaillé, rehaussé de perles et de diamants : XVIe siècle. J'ai gardé pour la fin de cette nomenclature, hélas ! trop séche, une conque dont l'anse figure un Neptune en ronde bosse ; la monture se compose de vermeil et d'argent. Les métaux étant répartis pour moitié dans ce chef-d'œuvre, il appartient à l'orfévrerie aussi bien qu'à la glyptique. XVIe siècle.

Le cristal des vases de la *Schatzkammer* provient des carrières de la Bohême et de la Saxe ; les émaux sont translucides ; le travail a été généralement exécuté à Prague.

Armurerie et arquebuserie. — L'archiduc Ferdinand, comte de Tyrol, (1529-1595) avait, comme beaucoup de princes de la maison d'Autriche, une passion très-vive pour les beaux-arts. Il réunit dans son château d'Ambras, près Innsbruck, une immense collection d'antiquités de toute espèce. Cette collection, achetée en 1606 par l'empereur Rodolphe II moyennant la somme de 100,000 florins, fut bien des fois amoindrie. Les restes, apportés à Vienne en 1806, occupent dans le palais du Belvédère six chambres et une

galerie pleines de merveilles, en tableaux, manuscrits, bijoux, orfévrerie et armes. S. M. l'empereur Frantz-Joseph a daigné autoriser l'exposition à Paris d'un certain nombre d'armes provenant de la collection d'Ambras, de la *K Gewehrkammer* et de l'Arsenal impérial. Les quatre premières salles du Belvédère renfermant une série complète d'armures, depuis le simple haubert des chevaliers de Frédéric de Hohenstaufen, jusqu'aux plus délicates ciselures de la Renaissance, il eût été facile à l'Autriche d'offrir un spécimen chronologique de tous les engins de guerre jadis usités en Allemagne pour l'attaque ou la défense. On a cru ne pas devoir s'étendre au delà du XVe siècle, je le regrette, et d'autres aussi : cependant on en voit assez pour se rendre compte de la valeur du reste.

Je commence par les armes blanches. Au haut de la vitrine apparaissent six targes (boucliers échancrés pour recevoir la lance) échiquetées en losanges ; XVIe siècle. Deux sont en fer gravé, quatre, en fer relevé d'or. Toutes sont décorées de sujets, d'animaux, ou de symboles héraldiques. Après les targes, on admire un merveilleux casque à visière, orné des aventures d'Énée et ayant appartenu à Charles-Quint; deux boucliers ovales ; deux têtières de cheval. Ces pièces, en fer ciselé, avec emblèmes et sujets mythologiques d'un goût exquis, sont du XVIe siècle. Vient ensuite un glaive chargé d'inscriptions : sa lame, large et aigue, porte en haut les images de saint André, de saint Georges, d'un évêque et de saint Michel ; la poignée est d'ivoire, le fourreau, en cuir gauffré, est un chef-d'œuvre de gaînerie. Fin du XVe siècle. Un second glaive, à lame bleue, offre les figures de la Vierge et de saint Sébastien, des arabesques et des inscriptions en damasquinure d'or ; son fourreau est en cuir gauffré et deux couteaux y sont annexés. Cette arme ap-

partient à la même époque que la précédente. Une troisième épée présente un calendrier complet avec les noms des saints et le calcul de la Pâque de 1533 à 1592. Travail allemand. Je dois m'arrêter aussi en face de deux sabres : l'un, à fourreau de cuir orné de bossettes en vermeil ciselé, enrichies de pierreries, style oriental; l'autre, à fourreau de métal doré, rehaussé d'entrelacs en relief. N'oublions pas un casque conique, *sisak*, en fer décoré de plaques de vermeil unies : il a une petite visière horizontale et des oreillères articulées ; une précieuse aigrette en plumes de héron, noires à raie blanche au centre, se dresse sur le front.

Je laisse de côté le reste des armes blanches qu'il serait trop long d'énumérer, et j'arrive à une selle de velours rouge brodé d'or avec plaques en vermeil ciselé, semées de turquoises et de grenats. Les étriers et le harnachement du cheval comportent une décoration semblable ; au poitrail est suspendu un énorme *fiocchо* de soie rouge à gland de métal ciselé. Cette selle et le sabre oriental, dont j'ai parlé tout à l'heure, ont appartenu à Mohammed Sokolovitch. XVIIe siècle.

Les armes de jet ne le cèdent en rien aux armes blanches. Voici d'abord l'arbalète de l'empereur Ferdinand I. Son fût plaqué d'ivoire offre des scènes de chasse, Mars, Mercure, et les armoiries impériales en relief : sur le dos de l'arc d'acier on voit un tournoi; à l'intérieur, les blasons des treize provinces héréditaires de la maison de Habsburg, le tout gravé en creux. Travail allemand, 1563. Une autre arbalète, même siècle et même origine, est montée sur un fût de bois sculpté représentant les histoires de l'Ancien Testament depuis la Création jusqu'au sacrifice d'Abraham.

Auprès se trouve un *czakan*, hache d'arme dont le manche pentagone, incrusté d'arabesques en ivoire, porte un canon

de pistolet, platine à pierre; XVIIe siècle. Suivent des fusils et des pistolets sans nombre, aux bois incrustés d'argent ou d'ivoire, aux canons et platines damasquinés avec une élégance incroyable. Ces engins de chasse ou de guerre ont appartenu au baron Frédéric de Herberstein, aux archiducs Ferdinand et Léopold, à des empereurs et à des maîtres inconnus. On y lit les signatures ou monogrammes : M. S., 1593; David Altenstatter, Augsburg, 1600; Hans Lenker; H. B.; Hans Faschang, 1599; Stephan Stecher et J. B. Siebel, Eger, 1718; Léopold Becher, Carlsbad; H. S., 1555; Lazari Cominaz, de Brescia. Mes yeux, éblouis par une telle débauche d'arquebuserie, sont néanmoins parvenus à y distinguer deux pièces hors ligne. Une carabine de chasse à rouet dont la crosse et le fût, plaqués d'ivoire, sont couverts de sujets mythologiques sculptés dans le goût flamand du XVIe siècle; elle provient de l'archiduc Ferdinand et porte ses armoiries. Un fusil de chasse, crosse et fût dorés, à caissons d'argent rehaussés d'émaux translucides, trophées, bêtes fauves et figures. Il date de 1600; les émaux sont de David Altenstatter; il est accompagné d'une poire à poudre analogue, représentant l'aventure de Diane et Actéon. Je n'avais jamais vu d'armes aussi riches.

Dans la galerie sont disposées quatre armures complètes du XVIe siècle. Je citerai celle d'Étienne Bathori, prince de Transylvanie (1571), puis roi de Pologne (1576). Elle est en fer noirci avec bordure d'entrelacs damasquinés en or. La cuirasse comporte sur son arête une large bande verticale, aussi damasquinée, où figure un crucifix près d'une église. Les décors de la cuirasse, des cuissarts et du gorgerin sont identiques, mais, bien que le casque conique ait une ornementation analogue, le dessin de ses bandeaux accuse un caractère oriental beaucoup plus marqué. On pourrait en

conclure que toutes les pièces n'appartiennent pas à un même ensemble. Au front du casque est attaché un porte-aigrette que l'on hausse ou baisse à volonté au moyen d'une vis; il est en forme de feuille découpée à jour et damasquinée. L'armure du baron Guillaume de Rogendorf intéresse à un autre point de vue; elle est en acier gravé, et modelée d'après le costume d'un lansquenet. Des crevés sont simulés sur la cuirasse, les manches bouffantes sont articulées pour permettre aux bras d'agir. Ce curieux travail est admirablement exécuté.

Artillerie. — Un modèle de canon en bronze, XVIe siècle. La pièce est munie de quatre tourillons, deux près de la bouche, deux à hauteur de la lumière. Sur les anneaux qui la strient, outre le briquet de la Toison d'or et divers autres motifs, on reconnaît les armoiries impériales d'Allemagne, celles d'Angleterre, des Habsburg, d'Autriche jointes par une chaîne cadenassée à un écu de Bourgogne ancien, et plusieurs que je n'ai pu blasonner. La culasse est ornée de fleurs et de fruits ciselés; une grenade entrouverte remplace le bouton saillant qui fait défaut. Un peu avant la lumière, on lit cette inscription mal orthographiée :

Ich sihe vnd lavr. als der hagl
Vnd der schavr. vnd hais darvmb die lavr-
pfeiff. nimb hinweg was ich ergreiff.

Je parais et résonne comme la grêle et la terreur et c'est pourquoi je m'appelle le fifre bruyant (Lautpfeife). *De près au loin* (*va*) *ce que je saisis*,

Céramique. — Un habile ouvrier, Stoebzel, parvenu à quitter le château d'Albrechtsburg, à Meissen, en Saxe, où Frédéric-Auguste I, roi de Pologne, cachait avec soin le

secret de fabrication des porcelaines, s'établit à Vienne en 1718. Le réfugié saxon obtint immédiatement de l'empereur Charles VI un privilége de vingt-cinq ans et, en 1744, Marie-Thérèse érigea l'établissement privé en manufacture impériale. De 1718 à 1744, les produits de Stoebzel ne furent pas marqués ; à partir de 1744 la porcelaine de Vienne se reconnaît à un écusson d'Autriche, bleu sous vernis. Les 189 pièces exposées au Champ-de-Mars appartiennent à l'époque florissante de la fabrique, c'est-à-dire à la période comprise entre 1785 et 1815; elles sont la propriété de Mme la princesse de Dietrichstein dont la famille commanda ce service. Les amateurs s'arrêtent volontiers en face de deux énormes soupières, fond d'or rehaussé de guirlandes et comportant des caissons blancs à sujets. Plusieurs assiettes unies, bordure noire semée d'arabesques d'or entremêlées de caissons blancs à motifs colorés, m'ont aussi paru d'un très-haut goût. Au reste, la grande majorité du service se distingue par l'élégance du dessin et l'harmonieux coloris des peintures. Sans quelques pièces empreintes du mauvais goût qui caractérise le premier quart du XIXe siècle, tout serait à louer dans la porcelaine viennoise, pâte dure ainsi que chacun le sait. La manufacture impériale de Vienne, dirigée jusqu'en 1805 par Sorgenthal auquel succéda M. Niedermayr, est fermée depuis 1866.

Tapisseries. — Deux tapisseries aux armes de l'Empire sont appendues aux extrémités de la galerie. Ces panneaux, exécutés en Flandre à l'époque de la domination autrichienne, sont d'une remarquable vivacité de couleurs.

Reproductions galvanoplastiques. — La galvanoplastie est l'un des auxiliaires du Musée impérial-royal d'art et

d'industrie fondé en 1863 par S. M. l'empereur Frantz-Joseph. Placé sous la protection immédiate de S. A. I. Mgr l'Archiduc René, ce Musée compte parmi ses administrateurs LL. AA. les princes Jean de Liechtenstein et Vincent d'Auersperg; LL. Exc. les comtes Czernin de Chudenitz, E. Zichy de Vazonikeo et M. le général de Hauslab; M. le chevalier F. de Friedland, commissaire à l'Exposition universelle; enfin d'autres personnages éminents par leur savoir et les hautes fonctions qu'ils remplissent. Le but de l'établissement est de favoriser l'extension des études artistiques pures ou appliquées à l'industrie.

L'atelier galvanoplastique dirigé par M. Charles Haas, jadis mon compagnon de voyage à Venise, a exposé dans une vitrine, à l'angle de la rue d'Autriche, pourtour du jardin central, ses principales reproductions faites d'après les originaux empruntés, soit au Musée lui-même, soit aux autres collections impériales. J'ai reconnu avec grand plaisir une multitude d'objets précieux dont la gravure ne m'avait donné qu'une idée imparfaite: j'en citerai quelques-uns. Patère antique à anses, argent ciselé : griffon dévorant un cerf. *Epychisis* ou *gutti* sassanides, en or, sans anses: griffon terrassant un cerf; l'enlèvement de Ganymède. Coupe sassanide en or, forme de taureau, portée sur trois pieds. Patère sassanide en or, magnifiquement décorée et jadis incrustée de verroteries. Plaque de reliure byzantine, argent doré, ciselé et repoussé. Diverses statuettes antiques en bronze. Pièces d'orfévrerie de la Renaissance. L'atelier, qui fonctionne depuis un an à peine, a déjà reproduit trente-cinq objets. L'ensemble des reproductions, fac-simile d'une exactitude mathématique, coûte 6927 fr. : mais si l'on en déduit la coupe des États de Styrie, 2500 fr., la coupe de bienvenue, 1000 fr., l'aiguière de baptême, 625 fr., toutes

trois de la Renaissance, on s'apercevra que le prix des antiques n'est pas exorbitant.

A côté des fac-simile galvanoplastiques, sont exposés quarante-cinq moulages en plâtre exécutés dans une autre annexe du Musée I. R. La plupart des objets moulés vont du XIVe siècle au XVIIe; quelques-uns cependant remontent à des époques antérieures, à savoir : tasse d'or avec animaux et ornements ciselés, IXe siècle ; diptyque d'ivoire représentant un Père de l'Église sous une arcade, Xe siècle ; reliure en ivoire sculpté, XIe siècle ; cassette arabe en ivoire, XIIe ou XIIIe siècle. Le prix de chaque épreuve varie entre 0,50^c, minimum, et 20 fr. maximum ; la moyenne ordinaire est de 2 à 3 fr. Il serait fort à désirer que des ateliers analogues fonctionnassent au Louvre et au Musée de Cluny, nos artistes y trouveraient une grande ressource. J'ai bien vu au Musée de Mayence quelques moulages pris dans nos galeries françaises, mais l'étranger en ayant supporté la dépense les vendait pour son propre compte, et très-cher.

Photographies. — Le Musée I. R. a publié jusqu'aujourd'hui deux cent-cinquante œuvres d'art à lui appartenantes : il n'en photographie pas d'autres. Cinquante-neuf épreuves sont exposées, toutes remarquables par une netteté que l'on ne rencontre pas ailleurs. M. Louis Angerer, photographe de la Cour, à Vienne, est connu de l'Europe entière par la rare perfection de ses travaux, et c'est lui qui dirige l'atelier du Musée. Les tableaux des anciens maîtres, l'orfévrerie, la gaînerie, la sculpture et la glyptique ont fourni les originaux. Je signale aux amateurs le fusil de David Altenstatter, le reliquaire en argent doré du XIVe siècle, le plat dit de Cléopâtre, le vase de Léda, la reliure en cuir découpé, XVe siècle. Sauf cinq numéros dont le prix s'élève à

4 fr., chaque épreuve coûte 3 fr. M. le docteur G. Thaa, secrétaire de la Commission autrichienne, est chargé de montrer ce qui n'est pas accessible au public. La collection, du reste, se vend à Paris chez M. Goupil.

Ouvrages imprimés a planches photographiées. — Afin d'atteindre plus sûrement le but que l'on s'était proposé en créant le Musée I. R. d'art et d'industrie, l'Administration ne devait pas se borner à éditer des planches sans texte explicatif. Il arrive souvent à une description d'être inintelligible faute de gravures à l'appui : le cas contraire se produit aussi quelquefois, et une figure privée de légende ou de commentaires ne suffit pas toujours pour l'étude de l'objet représenté. MM. les directeurs du Musée ont reconnu l'inconvénient des planches isolées et ils ont voulu l'atténuer en publiant deux ouvrages qui méritent ici une mention très-honorable. *Die burgundischen Gewander der k. k. Schatzkammer*, in-folio, douze photographies et texte, initient les érudits aux merveilles de la chapelle de l'Ordre de la Toison-d'Or, conservée dans la *Schatzkammer* impériale de Vienne. *Die byzantinischen Buchdeckel der St-Marcus-Bibliothek in Venedig*. (Les reliures byzantines de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise), in-folio, Vienne, 1867, vulgarisent les magnifiques émaux cloisonnés que la piété des Nobles vénitiens employait à recouvrir les livres sacrés. Le texte du second ouvrage est dû à la plume savante de M. J. Falke, sous-directeur du Musée ; dix planches photographiées illustrent le volume.

Typographie. — L'imprimerie impériale de Vienne a fait placer soixante-et-onze numéros dans la galerie industrielle. Je n'en citerai qu'un seul pour ne pas trop m'aventurer hors

de mon terrain. Les *Kleinodien des heiligen romischen Reiches deutscher Nation* (Trésors du Saint-Empire romain en Allemagne), par le docteur F. Bock, in-folio impérial, 1859-1864, forment le plus splendide volume que l'on puisse imaginer. Quarante-huit chromolithographies et une foule de ces gravures sur bois, dont Vienne seule a le secret, représentent les antiques insignes du couronnement des Empereurs et tous les objets qui s'y rattachent de près ou de loin. Le texte est un chef-d'œuvre typographique ; la reliure, une merveille de gaînerie. Ma plume et mon crayon ont fourni quelques éléments aux *Kleinodien*, monument gigantesque élevé par S. M. l'empereur Frantz-Joseph à la gloire de ses illustres prédécesseurs. Si faible qu'ait été ma part de collaboration, je regarde néanmoins comme un très-grand honneur d'avoir pu l'offrir.

Je ne dois pas oublier le missel manuscrit sur vélin, pieuse offrande destinée à N. S.-P. le Pape Pie IX par S. M. l'empereur Frantz-Joseph. Plusieurs feuillets de ce magnifique in-folio sont exposés dans la galerie des Beaux-Arts. L'écriture est la gothique allemande du XVe siècle, les miniatures sont plutôt dans le goût du XVIe. La peinture et la calligraphie du *missel impérial* rivalisent avec les plus belles pages de nos anciens enlumineurs : si les modernes n'atteignent pas l'insaisissable naïveté des vieux maîtres, du moins leur sont-ils toujours supérieurs par le dessin.

Royaume de Hongrie. — L'exposition archéologique hongroise a été fournie en entier par le Musée national de Pest. Elle occupe une vitrine spéciale dans la galerie de l'*Histoire du travail* autrichien. Le Musée de Pest est à la hauteur des plus grandes collections rassemblées dans les capitales de l'Europe; il possède, outre les antiquités sans

nombre trouvées sur le sol magyar, les richesses de la galerie de Iankovich, achetée par le gouvernement 1,400,000 florins; des manuscrits latins; des chroniques allemandes remontant au VIIIe siècle; enfin un Jupiter-Sérapis en agate-onyx, haut de 0^{m}435. MM. le docteur Henszlmann et le professeur F. Romer, O. S. B., ont été chargés par la Commission hongroise d'apporter à Paris un choix d'objets pris dans le Musée. Elle ne pouvait mieux s'adresser qu'aux deux savants auteurs du *Guide archéologique magyare* (*Muregeszeti kalauz kulonos tekintettel magyarorszagra*, in-4°, Pest, 1866), et ceux-ci ont rempli leur mission avec tout le tact et le zèle qu'on avait droit d'exiger d'eux. MM. Henszlmann et Romer m'ont accueilli en confrère, je n'insiste pas davantage. Leur contingent à l'Exposition sort peu de l'orfévrerie et de la joaillerie, mais ces deux branches de l'art industriel sont magistralement représentées ainsi qu'il va être facile d'en juger.

Temps antéhistoriques. — On a découvert en Hongrie et dans les pays limitrophes beaucoup de monuments des Ages de la pierre; des armes, des instruments en silex taillé ou poli ont été publiés par M. Romer. Non loin de la frontière russe, dans le bourg de Chorostow, cercle de Czortkower (Galicie), une sépulture contenait deux petites haches en pierre polie (0^{m}075), au tranchant ébréché, et deux ciseaux (0^{m}051) simplement taillés. Un champ situé près de Czaborowska a fourni un morceau d'argile cuite, conique, percé d'un trou au milieu et plan à la base; un petit creux se voit à la pointe émoussée. M. Eitelberger a décrit une hache en serpentine provenant de l'île de Rugen (Poméranie prussienne), mais cette arme, presque grecque par l'ornementation et la beauté du travail, appartient évidemment à une

période plus voisine de nous ; elle diffère notablement d'ailleurs des armes danoises en pierre de l'Age du bronze. Les spécimens primordiaux offerts à la curiosité du public consistent en un caillou siliceux au type de Saint-Acheul (terrain quaternaire) ; quelques poids de filets en pierre grise percée d'un trou (2e époque) ; plusieurs petites haches de roche serpentineuse polie ; enfin en un curieux marteau-hache en roche dioritique. Le centre, sphéroïdal, est foré circulairement pour livrer passage au manche ; une des extrémités s'étrangle pour former un bouton rond, l'autre s'effile en lame trapézoïde. Les objets en bronze abondent dans l'exposition hongroise : il y a une hache ou ciseau dont la forme est particulièrement remarquable. Cet outil a l'aspect d'un marteau ; la lame étroite et allongée représenterait le manche, la douille rehaussée de quatre bagues, la tête : une rondelle aplatie, décorée de perles mises en croix, couronne l'ensemble. L'instrument n'a jamais servi, car il garde encore les bavures du moule. J'en dirai autant d'une sorte de couteau à triple lame que l'on prendrait volontiers pour le trident de Neptune ou pour une fourche, si les lames assez larges n'étaient pas très-rapprochées et arrondies à la pointe. Est-ce une fouine à pêcher les menus poissons ? un système de couteaux réunis par les procédés de fonte et destinés à être ensuite séparés ? M. Romer a fait graver un autre instrument du même genre, mais à deux lames seulement. La douille, unique chez l'un comme chez l'autre, un trou ménagé pour donner passage à un lien, permettent de croire que ces objets, dont l'usage reste néanmoins indéterminé, devaient continuer à former un tout homogène après leur mise en état. Une singulière épée mérite d'être étudiée : sa courte lame en fer manque de gouttière ; sa poignée en bronze a la forme d'un X aux branches recourbées, terminées par

des renflements sphéroïdaux; entre les branches supérieures naît un cylindre orné d'ꝏ en accolades et surmonté d'un pommeau rond. On n'a rencontré de poignées semblables ni en Danemarck, ni en Angleterre, ni en France, mais le plus curieux est que l'arme a été pliée en trois, de manière à ce que la pointe vint rejoindre le pommeau. Ces courbures sont l'effet probable d'un accident; la lame, ramollie par la chaleur du bûcher funèbre, se sera pliée ainsi lorsqu'on la mit dans l'urne avec les cendres du guerrier auquel on donnait la sépulture. L'attention des visiteurs est également excitée par un objet dont les spécimens ne se trouvent pas ailleurs que dans le Musée de Pest. Cet objet se compose de deux plaques de bronze d'inégales dimensions, soudées ensemble suivant un angle de 45 degrés et contournées en cercle. Les bords sont ourlés ; la plaque inférieure, plus large que l'autre et légèrement gondolée, s'avance en pointe arrondie. La plaque supérieure va en diminuant jusqu'à l'endroit où le cercle est brusquement interrompu et elle s'y évase en entonnoir, tandis que la seconde prend alors une position verticale. Deux goupilles à têtes discoïdes en spirale conique surgissent aux points d'interruption. La pièce ressemble à s'y méprendre à un gorgerin d'armure, mais dans ce cas, les têtes saillantes des goupilles auraient froissé outre mesure l'occiput du guerrier qui la portait. Le Musée de Copenhague (n° 221) possède un *haarsmykker* (ornement de chevelure) en bronze, n'ayant de commun avec l'objet du Musée de Pest qu'un fermoir muni d'appendices en spirale qui se dressaient sur le front. En supposant aux deux pièces une destination identique, la première serait une espèce de casque sans calotte défendant bien la nuque et les tempes, même à la rigueur le sommet du crâne.

Voici maintenant l'énoncé de quelques autres ustensiles.

Deux vases en terre provenant d'Hoszumezo (comitat de Marmaros). Une immense fibule en bronze d'au moins 0m35 de long sur 0m18 de haut. Elle est formée de trois tringles horizontales ; les deux tringles extérieures se contournent en spirale à chacune de leurs extrémités. Entre ces quatre spirales, cinq lames à coulisses, disposées verticalement, se terminent en Z à la partie supérieure, et, des anneaux ouverts à leurs bases, pendent dix feuilles lancéolées à tiges, arêtes centrales et ourlets ciselés. La tringle médiane, jointe d'un côté à la broche par un ressort à boudin, se plie en boucle vers la pointe de cette dernière et se relève en spirale d'un diamètre de 0m12 environ. Bien qu'une seconde fibule de dimensions analogues ait encore été découverte en Hongrie, des doutes graves pèsent sur l'authenticité de la première. Un *dextrale*, bracelet formé d'un gros prisme en bronze, faisant un simple tour au poignet et s'enroulant en spirale compacte à l'autre extrémité. La tige intermédiaire est striée de chevrons. Je pense, sauf meilleur avis, que ce bracelet servait à tirer de l'arc. La spirale discoïde, appliquée sur le métacarpe, garantissait du frottement de la corde la partie charnue comprise entre le pouce et l'index ; en outre, un appendice crochu, saillant au milieu du disque, pouvait assurer la direction de la flèche. On a rencontré des bracelets analogues en France et en Danemarck. Un *brachiale* en hélice couvrant tout le bras, du poignet au coude ; il est rare d'en voir d'aussi longs. Celui ci a pour terminaisons deux spirales discoïdes parallèles au plan de l'hélice ; elles devaient se redresser à l'usage et défendre, l'une le coude, l'autre le métacarpe. Un bronze pareil exposé au Danemark sous le n° 180, manque de spirales. Une paire de bracelets de femme, en or, d'un beau travail. Leur tige, ellipsoïde s'effilant vers les extrémités, présente à l'intrados un listel

saillant répété à l'extérieur, où il est accosté le long des rentrants d'un double filet de perles ciselées. A chaque bout, deux volutes en accolades. Ces bracelets ont quelqu'analogie avec *l'armring*, n° 253 du Musée de Copenhague.

Je ferai observer ici, sans d'ailleurs prétendre en tirer aucune conclusion, que la spirale et l'hélice, types ornementaux si communs en Europe sur les monuments de l'Age du bronze, furent aussi employées par l'antique Égypte dans ses peintures décoratives et ses bijoux. Le savant égyptologue, M. Prisse d'Avennes a eu l'obligeance de m'offrir plusieurs chromolithographies extraites du magnifique ouvrage qu'il publie sur l'empire des Pharaons. Les plafonds figurés sur ces planches montrent de nombreuses terminaisons en spirale, et quelques bagues se rapprochent de l'hélice. La forme hélice a même été conservée jusqu'aux âges modernes, notamment en Styrie : la ferrure d'un puits de la Renaissance, à Wiener-Neustadt, est amortie par un épi à renflement héliçoïde. Je trouve également l'occasion favorable pour signaler une bévue commise à l'article *Suède et Norwége*. On a imprimé que les bracelets noduleux se rencontraient en Angleterre, première période de l'*Age de la pierre*, c'est *du fer* qu'il faut lire. Le bon sens du lecteur a déjà corrigé un *lapsus* échappé à ma rédaction.

ÉPOQUES ROMAINE ET BARBARE.— Je comprends dans cette période le laps de temps écoulé depuis la conquête des Provinces danubiennes par les Romains jusqu'au XIe siècle de l'ère chrétienne. Les monuments romains, barbares et byzantins se coudoyent alors sous le sol hongrois, et le Musée de Pest en regorge. Quelques uns des plus remarquables ont été apportés à Paris, mais la crainte de manquer de place en a fait laisser trop en Hongrie. La comparaison des bijoux

antiques de ce pays avec les nôtres a facilité de curieuses observations. Il est regrettable qu'on ne puisse multiplier davantage les rapprochements ; quoi qu'il en soit, je renonce à décrire tout ce qui est exposé dans les vitrines et je me borne aux pièces capitales.

Un seau de bois, monture et anse en bronze ; il est garni d'une multitude de gros clous à tête ronde. Un collier en fil d'or de 0m002 de diamètre, à fermoirs contournés en spirale. Les restes d'un soulier de femme.

Suivant un écrivain cité par Plutarque, Démétrius Poliorcète (+ 283 av. J.-C.) chaussait des souliers d'or. Le philosophe Sénèque reproche à Caligula ses *socculi aurati*. Cassiodore (468-562 environ) nous apprend que de son temps les Consuls portaient des *calcei aurati* le jour où ils entraient en fonctions. La valeur des termes employés par les anciens auteurs n'était pas exactement fixée faute de posséder un objet original ; la récente découverte d'un soulier de dame romaine vient éclaircir la question. Bien que cette chaussure soit incomplète et en morceaux, il est néanmoins facile de la restituer. Elle se composait de deux lames excessivement minces en argent doré — presque du clinquant — découpées de manière à former chacune la moitié de l'empeigne et du quartier. Des trous pratiqués sur les bords, sauf naturellement autour de l'entrée, permettaient de réunir ces plaques sur une doublure de peau ou d'étoffe et d'y coudre la semelle. Le métal est estampé à l'aide d'une matrice ; les ornements ne sont pas symétriquement disposés sur les deux moitiés de la chaussure. Une bordure, partie torsades, partie gerbes rangées en ligne, encadre les plaques dont le champ est occupé sur divers points par d'autres réunions de gerbes. Les motifs caractéristiques sont des cynocéphales — sphinx, selon M. Henszlmann — accroupis

devant un buste d'Isis ou d'Apollon. Sur le quartier on voit une tête d'homme unicorne portée sur deux pattes d'oiseau. Cette caricature, du genre *abraxas*, ne manque pas de finesse. Le seau, le collier et la chaussure ont été découverts en avril 1865 à Osztropataka (comitat de Saroser); des bagues, un peigne demi-circulaire en bronze, une fibule et une médaille d'Herennia Etruscilla, femme de l'empereur Decius Trajanus (249-251), accompagnaient ces objets qui datent par conséquent du IIIe siècle. Ils ont été décrits et publiés par M. Henszlmann. (*Mittheilungen*, 1866.)

Une plaque de bronze représentant Apollon sur son char et d'autres figures; basse époque.

Dans le cours de l'année 1859, en creusant les fondations d'une maison d'école à Puszta Bakod, près Kolocza, on trouva à environ 3^m33 de profondeur deux squelettes de femmes, l'un moins grand que l'autre, la tête tournée vers l'occident. Un certain nombre de bijoux en métal précieux, bracelets, colliers, bagues, boucles, fibules, ornaient ces restes humains. La majeure partie de la trouvaille est exposée au Champ-de-Mars et mérite une description particulière; j'irai même plus loin, car je parlerai aussi de la grande fibule restée à Pest.

Les premiers bijoux qui frappent le regard sont une paire de bracelets ronds, en or, composés de deux serpents affrontés, réunis à la queue par une charnière. Les yeux et les oreilles de ces animaux sont en grenats de Bohême; des pierres semblables, taillées en carrés, rectangles ou triangles, rehaussent leurs mufles, leurs têtes et une sorte de manteau qui recouvre la région intermédiaire du cou et du corps. Entre le front et le manteau, le col est strié de courbes obliques simulant une crinière; après le manteau, sur une longueur équivalente à un tiers de la queue, cette crinière

est exprimée par des chevrons également striés. La fermeture, placée au point de jonction des mufles, s'opère à l'aide d'une vis dont la tête est formée d'un bouton de grenat cabochon, serti dans une haute bâte qu'entoure un cordon de perles ciselées. Le travail de ces magnifiques bracelets est irréprochable ; ils sortent des mains d'un ouvrier très-habile. Le cloisonnage des incrustations l'emporte comme exécution sur les ornements analogues des épées de Childéric et de Pouan : la petite fibule en grenats du Musée d'Arras, quoique beaucoup plus fine, offre seule une égale perfection. Quant au dessin, il est merveilleusement conçu. Je crois que les bracelets de Puszta Bakod ont été fabriqués par un orfévre byzantin, au IVe siècle ou au Ve ; leur présence aux environs du Danube s'explique trop facilement pour avoir besoin de commentaires.

Suit un collier d'or tressé d'où pendent encore quinze grenats surians triangulaires — il devait y en avoir dix-huit — sertis dans des bâtes d'or encadrées de perles ciselées. A chaque triangle est accrochée une aiguillette du même métal, annelée au sommet et vers la pointe ; deux barillets à renflements et bases perlées, munis d'un anneau à leur extrémité, servent de fermoir. Le goût de ce collier est complétement romain ; ses grenats sont orientaux ; sa tresse est identique aux chaînettes de la fibule-paon du trésor découvert en 1837 à Petrossa, en Valachie, et regardé non sans raison comme ayant appartenu à Athanaric, roi des Visigoths (+ 381). L'attribution à Byzance me paraît donc clairement établie : IVe siècle ou Ve. Un second collier diffère tant soit peu du précédent. Il forme un chapelet de quatorze boules en grenat de Bohême admirablement tournées, réunies par un anneau d'or étranglé, semblable aux suspensions des lettres de la couronne espagnole de Receswinth, au Musée de Cluny.

A chaque étranglement se montrent un cœur ou un croissant alternatifs, en tables de grenats serties dans de hautes bâtes d'or unies et sans aucune ciselure. Le fermoir consiste en trois ellipses d'or (0m021 sur 0m014), la centrale plus large (0m017), orlées d'un cordon de perles ciselées et enchâssant de gros grenats. La seule pierre qui soit restée est façonnée en table avec chanfrein à l'entour. Malgré la perfection de la taille des grenats et l'imitation évidente d'un modèle antique, une légère infériorité dans le travail du métal m'empêche d'assigner au second collier la même origine qu'aux autres bijoux ci-dessus. Le dernier a pu être fabriqué, dans le pays même, par un orfévre moins habile, avec des pierres apportées de Byzance. On y reconnaît déjà les traces de ce cachet de barbarie plus nettement empreint sur les armes de Childéric et de Pouan, les fermoirs de bourse du Musée de Rouen, le calice de Chelles, les bijoux des Musées d'Arras et de Mayence. J'ai cherché à expliquer, dans mon *Orfévrerie mérovingienne,* comment l'art de cloisonner la verroterie, importé de l'Asie à Constantinople, s'était répandu à la suite des Goths dans l'Europe occidentale : les bracelets et colliers de Puszta Bakod fournissent à cette thèse de nouveaux arguments ; les prochains articles vont en offrir de meilleurs s'il est possible.

Trois bagues d'or, à chatons développés enchâssant des grenats aplanis, sont encore moins finement ouvrées que le collier-chapelet. Deux ont leurs anneaux tout unis. Le chaton de l'une présente une étoile à six rais triangulaires, partant d'un cercle inscrivant un carré à faces courbes : le chaton de l'autre est circulaire, la surface coupée à angles droits par deux diamètres qu'interrompt un bouton plat central ; huit bâtes cylindriques, accolées deux à deux aux extrémités des diamètres, cantonnent la circonférence. L'an-

neau de la dernière bague est cannelé en relief dans le sens horizontal; trois filets de perles ciselées prolongent cette double cannelure : le chaton, carré, porte à chaque angle deux bâtes cylindriques accouplées. Par leur système décoratif ou leur technique, les trois bijoux rentrent dans la catégorie du *pectorale* en bronze (Musée de Cluny), de la bague franke de Wizernes (collection de M. Albert Le Grand, à Saint-Omer) et de la fibule rhénane du Musée de Mayence, gravés dans mon *Orfévrerie mérovingienne*. Aucun ne remonte au delà du Ve siècle et l'influence romaine ne s'y fait guère sentir. Cette influence ne se manifeste pas davantage sur une paire de boucles d'oreilles en or. L'anneau, cylindrique et massif, s'effile graduellement à partir du milieu. Le barillet forme un polyèdre à quatorze faces ; quatre losanges, huit triangles et deux carrés. Les entrées de la tige sont ornées d'une couronne de perles ciselées. Les losanges, au moins, devaient enchâsser des grenats dont il ne reste pas de traces. Les boucles d'oreilles à barillets polyèdres étaient fort usitées chez les Barbares. J'en ai vu quelques-unes au Musée de Rouen : M. Baudot en a déterré cinq dans le cimetière de Brochon (Côte-d'Or) ; l'une en or, presqu'identique à celles de Puszta Bakod. Enfin les boucles d'oreilles du Musée d'Arras, exposées dans la section française, ne diffèrent des précédentes que par le grand diamètre de leur anneau, tordu au lieu d'être uni, et l'ornementation plus complexe de leur barillet dont les grenats n'ont pas bougé.

Une grosse boucle en or massif, dont le joyau, rectangle arrondi par un bout, comportait six tables de grenats, accuse une rudesse d'exécution plus palpable encore. M. Henszlmann et moi nous avons placé ce bijou à côté des boucles du Musée de Troyes ; l'identité du travail, absolument le même chez tous, tend à confirmer l'origine visigothique at-

tribuée au trésor de Pouan par mon excellent confrère, M. Peigné-Delacourt. On a d'ailleurs trouvé des boucles analogues sur les bords du Rhin et à Brochon.

Il me reste maintenant à dire quelques mots de la fibule d'argent restée à Pest. La description et la gravure publiées par feu M. le chevalier J. Arneth (*Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, 1860) me l'ont fait suffisamment connaître. La partie subsistante, la queue manque, a $0^{m}166$ de hauteur; la tête, arrondie en éventail à flancs coupés carrément ($0^{m}073$ sur $0^{m}115$), est cantonnée par trois fleurons trilobés, ce qui lui donne l'aspect d'une croix. L'extrémité supérieure du pont, recourbé en arc vertical, s'engage dans une plaque d'or, aussi façonnée en arc et soudée à la base de l'éventail. Cette plaque est rehaussée de cinq grenats cabochons, trois poires, deux boutons; les circonférences et les bâtes sont orlées de perles ciselées. Forme et technique dénoncent un travail byzantin. Il ne faudrait nullement s'étonner qu'une même sépulture renfermât des bijoux romains mêlés à des bijoux barbares d'époques diverses; les Goths prenaient de toutes mains et, alors mieux qu'aujourd'hui, les parures se transmettaient de génération en génération.

Je retourne aux vitrines. Quelques fibules circulaires en bronze incrusté de mosaïques ont leurs analogues aux Musées de Rouen, de Saint-Omer et certainement ailleurs; néanmoins le *Mémoire sur les sépultures des Barbares en Bourgogne*, par M. H. Baudot, n'en signale aucune de ce genre. Un bracelet cylindrique en or massif, uni, sans autre marque distinctive que des renflements coniques à l'interruption, a été trouvé à Osztropataka; il rencontre son pareil dans le magnifique écrin du Musée de Troyes. M. Henszlmann et moi nous avons comparé les deux objets sans apercevoir entre eux la moindre différence.

Une fibule d'or à tête hémicirculaire, queue en triangle, filigranes perlés comme sur les griffons mérovingiens du Musée d'Arras. Les fouilles de Brochon et de Charnay ont amené plusieurs fibules de la même forme que celleci ; on en voit une analogue au Musée de Copenhague, n° 384.

En 1860, le labourage d'un champ sur la propriété de Huszar Janos, à Nyitra-Ivanka (comitat de Neutraer), mit au jour huit plaques d'or émaillé, enfouies à quelques pieds sous terre. Le Musée de Pest s'empressa d'acquérir ces plaques, et il en a envoyé deux à l'Exposition, savoir : l'empereur Constantin Monomaque et une danseuse. Deux savants archéologues hongrois, M. Erdy, conservateur du Musée de Pest, et M. le chanoine Ipolyi, d'Eger (*Archaeologiai kozlemenyek*, 1861), enfin M. le Dr F. Bock (*Kleinodien*), ont décrit les émaux de Nyitra-Ivanka. Les gravures et chromolithographies, publiées soit en Autriche soit en Hongrie, m'ont fait connaître les six pièces restées à Pest, et, sous peine d'être incomplet, je dois les détailler toutes l'une après l'autre, en ajoutant quelques remarques personnelles aux appréciations de mes honorables devanciers. Sept plaques ont la forme d'un rectangle arrondi au sommet. Une seule, plus élevée, n'a pas de pendant ; les six autres, assorties deux à deux, vont en diminuant graduellement de hauteur. Chaque écusson comporte une figure nimbée, en pied, émaillée sur fond d'or par le procédé du cloisonnage mobile : cinq sont accostées d'enroulements et d'oiseaux, les dernières sont flanquées de deux cyprès ; le tout aussi émaillé. La première plaque (0m116 sur 0m050) offre l'image d'un empereur vêtu d'une robe talaire jaune sous le σάκκος impérial impérial, bleu foncé à cœur jaunes ; par-dessus, un λῶρος jaune à bordure rouge, décoré de saphirs, entoure le col et la taille du personnage qui est coiffé de la couronne polygonale, στέμμα,

μοδίολος, d'où s'échappent les pendeloques, πρεπενδούλια, κατασειστὰ βασιλικά, et chaussé de bottes, *tzangæ*, écarlates à tiges dorées. Il tient de la main droite un *labarum* à longue hampe rouge, de la gauche, le *volumen* ou mieux la *mappa* consulaire. Au haut de l'écusson on lit l'inscription suivante répartie en deux moitiés :

ΚΩΝCTANTINOC AVTOKPATO(ρ) POMEON O MONOMAXOC.

Constantin le Monomaque, empereur des Romains. Les plaques 2 et 3 mesurent 0m109 sur 0m047. Chacune présente l'effigie d'une impératrice en longue robe bleue, à cœurs et *paragaudæ* (falbalas) jaunes ; un μαφόριον, jaune à dessins bleus, enveloppe les deux figures qui ont le sceptre en main, le μοδίολος aux κατασειστὰ αὐγουστιακὰ sur la tête, et les sandales rouges aux pieds. Ces images sont identiques d'aspect; des inscriptions fautives tracées à leurs côtés aident seules à les distinguer.

ZΩH OI EVCAIBIAICTATH (ἡ εὐσεβέστατη) AVΓOVCTA
Zoé la très-pieuse Auguste.
ΘEOΔΩPA H EVCAIBECTATI AVΓOVCTA.

Théodora la très-pieuse Auguste. Les numéros 4 et 5 (0m101 sur 0m470) montrent des danseuses, un pied en l'air, agitant autour d'elles de riches écharpes multicolores. Ces jeunes filles portent de longues robes bleues traînantes sous de courtes tuniques lâches — lisez *caracos* — blanc ou vert-clair, le tout garni de *paragaudæ* jaunes rehaussées de pierreries; leur chaussure consiste en *impilia* rouges dans des *calcei fenestrati*. Les numéros 6 et 7 (0m089 sur 0m042) offrent par un singulier contraste deux vertus étrangères au vil Constantin X. H TAΠΙNOCIC (ταπείνωσις), l'*Humilité*, a les mains croisées sur la poitrine et trois vêtements d'inégales lon-

gueurs l'un par dessus l'autre; robe talaire jaune, σάκκος vert à lambrequins, courte tunique bleue serrée à la taille par une ceinture. Η ΑΛΙΘΗΑ (ἀλήθεια), la *Vérité*, tient une croix de la main droite et de l'autre s'essuie le visage avec un *sudarium*; elle a le même costume que l'Humilité, sauf les couleurs du σάκκος, qui est bleu, et de la tunique, qui est rouge. La huitième plaque, dont je dois la révélation à M. Romer, est circulaire (0m0285 de diamètre). Elle représente un buste de saint barbu et nimbé avec la légende Ο Α(γιος) ΑΝΔΡΕΑC.

L'examen des deux plaques exposées au Champ-de-Mars m'a révélé un fait curieux, que personne, du moins en France n'avait observé avant moi; elles ont été fabriquées par un double procédé. Les silhouettes des personnages et des grands accessoires, l'ornementation courante qui les accoste, et aussi les inscriptions, sont estampées au moyen d'une matrice. Les cuves assez profondes obtenues par l'estampage des silhouettes ont ensuite servi d'excipient à un émail cloisonné d'un éclat et d'une délicatesse incomparables. Quant à l'ornement courant (enroulements) et aux inscriptions, l'ouvrier s'est borné à en affermir le trait par un léger coup de burin, puis il les a émaillés suivant la méthode du champlevé. L'estampage ainsi appliqué à l'émaillerie sur champ d'or économisait le métal; car le travail du burin en fait toujours perdre un peu. J'ai l'intime conviction qu'en démontant la *pala d'oro* de Venise, les couronnes de Vienne et de Hongrie, enfin tous les émaux cloisonnés sur or, on s'assurerait que ces pièces, comme les écussons de Nyitra-Ivanka, ont été ébauchées par l'estampage. Un procédé, maintenant usité pour la fabrication des émaux à bas prix, était donc connu à Byzance vers le milieu du XIe siècle et sans doute auparavant : il n'y a rien de nouveau sous le soleil.

MM. les chanoines Ipolyi et Bock pensent, et je me range

à leur avis, que ces écussons formaient primitivement une couronne. Leur comparaison avec la couronne impériale, dite de Charlemagne, la couronne royale de Hongrie et les couronnes byzantines figurées sur les monuments, étaye puissamment l'assertion de MM. Bock et Ipolyi. Il y avait, j'en suis sûr, à Constantinople, un atelier spécial où l'on confectionnait des couronnes à l'effigie du souverain régnant, destinées à être remises en signe d'investiture aux princes barbares, alliés ou sujets de l'Empire. En 520, Tzathius, fils de Zamnaxis, roi des Lazes, sollicita de Justin I l'investiture des états paternels. La couronne, dite de Saint-Étienne, offre les bustes émaillés de l'empereur Michel Ducas (1071-1078), de Constantin Porphyrogénète, fils de Michel, et de Γεώβιτζ δεσπότης πιστός κράλης Τούρκιας, *Geôwitz, souverain fidèle de la puissante Turquie (Hongrie)*: elle fut donc envoyée au roi Geysa I à son avénement au trône en 1074. Constantin Monomaque régna de 1042 à 1054, mais la vieille impératrice Zoé, qu'il avait épousée afin d'arriver au pouvoir, mourut en 1050. Pendant deux mois, à compter du 21 avril 1042, Théodora, conjointement avec sa sœur Zoé, occupa le rang suprême à Byzance après le renversement de Michel V, circonstance explicative de l'effigie d'une seconde Auguste sur l'insigne des souverains de la Hongrie. La date de fabrication des émaux de Pest étant forcément comprise entre les années 1042 et 1050, il en résulte que la couronne dont ils faisaient partie ne put être adressée qu'à André I (1046-1061). Bien qu'André n'eût obtenu le sceptre de saint Étienne, son cousin, qu'en promettant de ne pas favoriser le christianisme, il ne crut pas s'être irrévocablement engagé et se déclara dans la suite pour la véritable Religion. C'est sans nul doute à l'époque où André abjura ouvertement le paganisme qu'il reçut la couronne envoyée par Constan-

tin X. La réintégration de Pierre Orseolo (*l'Allemand*), en 1044, ne nécessitait pas une nouvelle investiture de la part d'un suzerain nominal résidant à Constantinople ; d'ailleurs Pierre s'étant reconnu vassal de l'empire d'Allemagne devait entretenir des relations peu amicales avec les empereurs d'Orient. Le médaillon de saint André, qui servait probablement de fermoir à la couronne, me semble résoudre la question d'une manière complète. Le buste de Geysa figure sur l'insigne que lui adressa Michel Ducas ; l'image du patron d'André I sur une couronne hongroise, contemporaine de ce prince, est tout aussi concluante. Vingt-huit années de distance entre les deux investitures avaient suffi pour réaliser un progrès significatif. Au reste, les effigies du saint et du roi barbare se produisent l'une et l'autre dans les conditions d'infériorité qui distinguent le vassal du suzerain. L'empereur est peint en grand, le vassal ou son symbole, en dimensions moindres. Quant aux causes qui motivèrent la destruction de la couronne et son enfouissement à Nyitra-Ivanka, elles restent enveloppées de ténèbres ; on peut néanmoins les expliquer jusqu'à un certain point. Béla, frère d'André, exclu de la succession au trône de Hongrie, sollicita l'appui de Boleslas II, roi de Pologne. André, vaincu sur les bords de la Theiss, fut fait prisonnier après avoir été foulé aux pieds des chevaux. Il est possible que des serviteurs fidèles, ne voulant pas que la couronne de leur maître tombât au pouvoir de Béla, l'aient enterrée après l'avoir rompue. La Nyitra qui se jette dans le Wag, affluent du Danube, coule parallèlement à la Theiss. Poursuivis dans la direction de l'ouest et n'osant aller plus loin, les fugitifs, arrêtés sur les bords de la Nyitra, auraient enfoui le dépôt qu'ils ne pouvaient autrement soustraire aux convoitises de l'ennemi. Les émaux furent-ils démontés alors, ou seule-

ment après la trouvaille de 1860 ? Il y a là un point obscur qu'une enquête minutieuse éclaircirait. M. Bock a publié une restitution de la couronne hongroise ; une riche bordure de filigranes et de pierreries, à l'instar de la couronne de Vienne, encadre les écussons : les pendeloques sont rétablies sur la gravure.

MOYEN-AGE. — Un *aquamanile* de cuivre (vase à verser l'eau), figurant un centaure barbu qui tient en main un tambour percé de trous ; un petit joueur de flûte, debout sur le dos du cheval, sert d'anse à l'ustensile. Cet objet à une physionomie antique, mais si on le compare à d'autres vases analogues on n'admettra pas qu'il remonte plus haut que le XIIe siècle. Un second *aquamanile* de cuivre présente un buste de femme, aux cheveux ramenés en tresse sur le haut du front, aux grandes boucles d'oreilles en forme de *sportula* (cabas) ; elle a pour coiffure, un petit bonnet cubique, *modiolus*, placé au sommet du crâne. Ce *modiolus*, flanqué d'une vertu cardinale à chaque angle, est amorti par une statuette armée d'un fouet. Le dessin de l'ustensile, en particulier de l'anse, accuse le XIIe siècle. Les traits de la femme sont beaux et empreints d'une noble sérénité ; mis en regard de la tête du centaure, on y retrouve le même type : les deux modèles appartenaient donc à une même race.

J'ai déjà mentionné ailleurs quelques *aquamanilia* en forme de lion. M. Eitelberger en a publié un (*Mittheilungen*, 1859) qui a été découvert à Kruchow (Grand-duché de Posen). Ce dernier procède encore du style byzantin et peut dater du XIe siècle ; il diffère essentiellement des lions du XIIIe, signalés en Suède, Hollande et Danemarck. On doit à M. A. Essenwein (*Mittheilungen*, 1859) la révélation d'un cheval de cuivre, bridé, la queue pendante, un grossier ruban ser-

vant d'anse, le biberon fiché au milieu du poitrail : ce cheval vient de Trente. XIIe siècle. Le Musée de Copenhague (n° 536) possède un magnifique *aquamanile* en cuivre, du XIIIe siècle, représentant un cavalier armé de toutes pièces et l'épée à la main ; la gargouille s'avance horizontalement entre les oreilles du cheval. M. le chanoine Bock (*Mittheilungen*, 1864) a fait connaître une aiguière de la fin du XIIe siècle, conservée au Cabinet I. R. des médailles, à Vienne. Elle est en forme de griffon bipède admirablement travaillé, les ailes sont échiquetées, le corps est fretté ; la queue recourbée détermine l'anse que d'élégantes crosses végétales décorent. Un dernier *aquamanile* du XIIIe siècle existe au trésor d'Aix-la-Chapelle ; c'est un buste d'homme barbu, couvert d'un manteau, la main posée sur la poitrine, la tête ceinte d'une branche de vigne dont le cep est contourné en anse. M. Bock croit que ce vase était employé aux diverses ablutions prescrites par le cérémonial au sacre des rois de Germanie. Je ne nie pas la vraisemblance du fait, mais je ne puis admettre avec MM. Bock et Essenwein que les anciens *aquamanilia*, en forme de personnages ou d'animaux fûssent exclusivement affectés aux usages liturgiques. L'Église avait des ustensiles d'un type moins profane, et certaines aiguières exposées dans la vitrine hongroise montrent, chez les Magyars comme chez les Allemands, un goût prononcé pour l'argenterie de table façonnée en oiseaux ou en quadrupèdes. A mon avis, les bustes, lions, centaure, cheval, cavalier et griffon précités, appartiennent tous au mobilier civil : c'étaient des cruches à boire ou des aiguières pour donner à laver aux convives des grands seigneurs.

Un anneau d'or trouvé dans le tombeau du roi de Hongrie, Béla III (1174-1196), à Albe-royale. Le chaton de cette bague est un gros rubis cabochon sur lequel on lit, gravé en carac-

tères neskhis, le nom d'Abdullah Ben Mohamed : la pierre, maintenue par quatre griffes, sert de couvercle à une capsule triple creusée dans le massif du jonc. Était-ce une bague ou amulette à poison ? Peut-être l'une et l'autre.

Un *encolpium* quadrilobé en cuivre doré. Le cœur est vide ; chaque pétale encadre un émail, cloisonné d'or et rapporté après coup. Ces émaux offrent des enroulements traités avec une exquise délicatesse. L'absence de tout ornement central prouve que l'objet était à usage de reliquaire.

Une couronne polygonale en cuivre doré, XIIe siècle, trouvée dans un tombeau au monastère de Sainte-Marguerite, près Bude. Le bandeau est très-étroit ; chacun de ses compartiments articulés est sommé d'une fleur-de-lys. L'ensemble offre 28 grenats, 2 améthystes et 28 perles. La couronne de Philippe II, marquis de Namur (1216-1226), conservée dans la cathédrale de cette ville, a la même forme que l'insigne du Musée de Pest.

ARGENTERIE D'ÉGLISE. — Une pyxide en émail champlevé sur cuivre doré, travail limousin, fin du XIIe siècle. Le couvercle a été supprimé et on a fiché un pied moderne dans le fond du vase pour le transformer en calice. Deux calices en argent doré et émaillé, XVe siècle, l'un rehaussé de perles et de rubis, portent la marque industrielle de Nuremberg. Ostensoirs des XVIe et XVIIe siècles. Une paire de burettes (*ampullæ*) ; commencement du XVIe siècle. Elles sont en vermeil ciselé, orné de filigranes, de petits rubis et d'émaux translucides sur relief : l'aspect est celui d'une buire orientale haute de 0^m21. Le pied octogone est formé de grosses poires en faisceau, décoration répétée en double sur la panse sphéroïdale du vase ; une bague en feuilles de chou rehausse l'étranglement du col. L'anse est très-simple ; la gargouille

élégamment contournée s'effile en tête de serpent. Les couvercles, marqués intérieurement d'un A (*aqua*) ou d'un V (*vinum*), sont bombés, et surmontés par un bouquet qu'amortit une figurine assise d'ange nu. La tige du pied, le col et le couvercle sont enveloppés d'un réseau de filigranes. M. Bock croit, qu'avant d'entrer au Musée de Pest, ces délicieuses burettes appartenaient à la cathédrale de Grosswardein. Quatre *monilia* circulaires (agrafes) de chape, en argent doré, ciselé et orné de pierreries ; XVIe siècle. Les personnages et l'architecture de ces agrafes ont un relief énorme ; le travail en est aussi fin que compliqué.

ARGENTERIE DE TABLE. — Un gobelet doré et ciselé supporté par trois cerfs : il provient d'Étienne Bathori et date de 1540. Un gobelet du même genre monté sur trois lions. Un pot à couvercle surmonté d'un aigle ; les histoires de l'Enfant prodigue et de Curtius y sont ciselées en relief; l'anse est ornée de figures : fin du XVIe siècle. Un hanap donné, en 1731, à l'église des Unitairiens de Klausenburg par François Hunyady et Barbe Almasy, sa femme. Une série de pots, hanaps, tasses, aiguières et gobelets en vermeil ciselé : des cuillers en argent, XVe au XVIIIe siècle. Un couteau à manche ciselé et rehaussé de turquoises, renfermé dans une riche gaîne analogues : il est émaillé bleu, blanc et noir, avec feuillage d'or courant, et porte un écusson armorié, d'or au lion de sable, plus l'inscription : *Stephanus Bathori comes palatinus 1550*. Trois cruchons en argent doré, représentant des animaux, autruche, dromadaire et ours : XVIIIe siècle.

Toute cette argenterie ciselée, gravée ou repoussée, est très-belle ; plusieurs hanaps ont des formes et une ornementation remarquablement élégantes.

Reliures. — Trois volumes reliés en vermeil rehaussé de pierreries. L'un d'eux est littéralement constellé de rubis, d'améthystes et de turquoises ; le filigrane d'argent sur fond d'or joue le principal rôle dans la décoration des autres. Ces reliures ont un caractère magyar prononcé ; l'article suivant va me fournir l'occasion de parler plus au long du goût hongrois en fait de joaillerie. — XVIIe siècle.

Bijoux. — De son origine orientale, la noblesse magyare conserve une passion très-vive pour les bijoux : les Magnats hongrois aimaient à surcharger de pierres précieuses les broderies de leurs pelisses et de leurs dolmans. En costume d'apparat, ceintures, agrafes de manteaux, aigrettes, étincelaient de diamants, de perles et d'émaux. La toilette des dames ne le cédait en rien à celle des hommes ; broches, anneaux, colliers, bracelets affectaient une rare magnificence : aussi la joaillerie, surtout des XVIe et XVIIe siècles, est-elle splendidement représentée à l'Exposition hongroise. Les nombreuses pièces étalées derrière ses vitrines, et qui toutes proviennent des grandes familles du pays, peuvent se ranger en deux classes tranchées, l'une nationale, l'autre étrangère. Chacune a son cachet spécial et offre une même exécution sur les objets qui la composent. Le détail est donc inutile, aussi je me bornerai à indiquer ce qu'il y a de plus saillant.

Une agrafe de manteau (Gewandspange, Mentekotés) formée de deux gros hémisphères d'or ciselé, incrusté de perles et réunis par une grande émeraude escarboucle. — National. Plusieurs boucles de ceinture en émail. — National. Une merveilleuse ceinture d'or, rehaussée de perles et de pierreries ; la partie postérieure est continue, sauf les fermoirs ; l'antérieure s'articule en série de bâtes cylindriques réunies par des charnières, ce qui permet de l'adapter

facilement au corps. — National. Un grand collier d'or ciselé et émaillé, couvert de perles, travail d'une beauté et d'une délicatesse inouïes : c'est plutôt une chaîne d'homme qu'un bijou de femme. Une parure de femme : collier à pendeloques, bracelets et boucles d'oreilles, or, émail, émeraudes et perles ; ravissant ouvrage d'un artiste étranger. Plusieurs broches de femme, or, émail et pierreries, admirables de dessin et d'exécution.— Étranger. XVIe siècle. Une nombreuse collection de bagues parmi lesquelles se trouve un très-gros saphir triangulaire. Ce trésor est inappréciable ; il donne la plus haute idée du luxe élégant de l'ancienne noblesse hongroise. Je dois, pour en finir, ajouter à ma liste un porte-aigrette en or émaillé. Il a pour base deux cœurs fixés latéralement au nœud d'une hampe rectiligne. De chaque cœur s'échappent cinq serpents ondulés ; un autre reptile amortit la hampe en dominant un peu ses voisins : total, onze. De leurs gueules sortait pareil nombre de brins d'aigrette disposés en éventail. — National.

Les bijoux travaillés par les orfévres italiens, allemands, français ou belges, se reconnaissent à la grâce du dessin et à la vivacité des émaux sur relief. Les émaux hongrois sont peints et offrent en général des fleurs sur champ blanc : à l'instar des émaux russes précédemment décrits, ils sont enchâssés dans des cloisons d'argent en saillie et forment des découpures sur le fond. Les pierres précieuses sont jetées au hasard plutôt qu'établies en système régulier. Tout cela imprime aux bijoux nationaux un caractère spécial qui ne permet pas de les confondre avec les productions des artistes étrangers.

CH. DE LINAS.

(*La suite au prochain numéro.*)

LE CHEVAL

Etude de Zoologie myſtique & monumentale

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE *.

LE SAGITTAIRE

Le sagittaire ou hippocentaure lanceur de flèches avait deux significations, l'une bonne, ce qui est son sens anagogique, et l'autre mauvaise, ce qui est son sens tropologique.

Sens anagogique du Sagittaire

A côté des nombreux emblèmes de la longanimité et de la patience divines, il en est un très-petit nombre qui représentent Dieu vengeur, Dieu punissant tardivement mais avec la spontanéité de la foudre, Dieu frappant comme par surprise et, ainsi qu'il l'a dit lui-même, « dans la nuit, et comme un voleur. » Le sagittaire est de ce nombre, selon son sens anagogique.

Emblème composite réunissant l'avant-corps et la tête in-

* Voir la livraison de juin 1867, page 298.

telligente de l'homme, image de Dieu, aux jambes rapides du cheval lancé au galop : muni de flèches au vol aussi prompt que la foudre et d'un arc qui ne peut se rompre, le sagittaire représente, selon la nature des flèches qu'il lance on qu'il va lancer, Dieu menaçant ou Dieu vengeur [1]. Nous développerons cela tout à l'heure.

L'avant-corps de l'homme, le corps du cheval dans cette figure peuvent se passer de plus longues explications; les flèches et l'arc ont besoin de plus de détails.

Parmi les armes figuratives que l'Écriture prête à Dieu pour représenter soit les avertissements au pécheur par les afflictions temporelles, soit la réprobation finale dont il le frappe quelquefois, se placent son arc et ses flèches. Les psaumes, les prophéties, le livre de Job, etc., abondent de ces métaphores [2]. On y voit Dieu se revêtant de son armure, assujettissant son glaive autour de ses reins [3], le faisant pendre « sur sa cuisse, » se munissant de son bouclier et prenant en main sa framée pour se disposer au combat. Il

[1] La spontanéité des vengeances de Dieu sur ceux d'entre ses ennemis qui auront épuisé sa patience est souvent spécifiée dans les Écritures. « Deus ultionum Deus.—Sicut fulgur exit ab oriente et paret usque in occidentem, ita erit et adventus Filii hominis.— Sicut fur in nocte, ita veniet. — Dies illa tanquam fur comprehendet. In momento, in ictu oculi, in novissima tuba. — Attendite... ne superveniat vobis repentina dies illa ; tanquam laqueus enim superveniet in omnes qui sedent super faciem terræ. — Excitatus est quasi dormiens Dominus, tanquam potens crapulatus a vino, et percussit inimicos suos in posteriora.» (Ps., XCIII, 1.— MATT., XXIV, 27.— I THESSAL, V, 2.— IBID., 4. — I COR., XV, 52. — LUC., XXI, 34. — PS., LXXVII, 65.)

[2] L'Écriture mentionne souvent les armes de Dieu, son glaive, sa verge de fer, son arc et ses flèches. « Gladium suum vibrabit, arcum suum tetendit. — Partes quas tuli manu Amorrheorum, in gladio et arcu meo. — Deus misit sagittas suas. — Sagittæ tuæ acutæ (Domine). — Sagittæ Domini in me. — Sagittæ tuæ transeunt... » (Ps., VIII, 13. — GEN., XLVIII, 22. — Ps., XVII, 15. — Ps., XLIV, 6. — JOB., VI, 4. — Ps., LXXVI, 18.)

[3] Accingere gladio tuo super femur tuum, potentissime (Ps., XLIV, 4.)

fait tous ces préparatifs, même au paroxysme de sa colère : on dirait qu'il veut être vu de son ennemi, tant il a de peine à se résoudre à frapper. Par ces incroyables préliminaires, lui dont le regard tout-puissant pourrait pulvériser le monde, il veut avertir le pécheur : c'est devant lui qu'il prend ses flèches, qu'il les trempe, qu'il tend son arc. Ces menaces silencieuses, ces temporisations muettes sont comme le dernier recours de sa compassion aux abois. Ne comprend-on pas qu'il désire être désarmé par la pénitence effrayée de ceux qui l'ont bravé jusqu'à ce moment? Attendrissantes allusions à cette commisération et à cette patience qui inspiraient le « Dimitte me, ut irascatur furor meus contra eos, et deleam eos [1] », qu'adressait jadis à Moïse ce même Dieu qui alors aussi ne demandait qu'à être fléchi.

Le *sagittaire* est le complément et comme la dernière scène de ces touchantes métaphores.

Selon les docteurs de l'Église dissertant sur ces métaphores, l'arc et les flèches de Dieu sont de deux natures, ou *de fer*, ou *d'airain*.

Les flèches *de fer*, susceptibles de se briser et dont l'existence et l'emploi sont par conséquent temporaires, figurent, dans les mains de Dieu, les trois sortes de stimulants dont il aiguillonne les âmes pour les amener à la pénitence. Ces armes sont spécifiées, ce sont :

1° La perte des biens temporels et les maux de la pauvreté ;

2° Le fléau des infirmités et des maladies corporelles ;

3° L'inévitable souvenir de l'existence de l'enfer et des supplices qu'il recèle.

[1] Exod., xxxii, 9 et 10.

[2] Dominus noster habet proprias sagittas quibus hostes suos vulnerat, et in brachio virtutis impugnat : sunt autem tres sagittæ quibus hostes sauciantur :

L'*arc d'airain*, les *flèches d'airain* fortement trempées et que nul effort ne peut rompre, figurent, par opposition aux armes de fer, la réprobation éternelle. Soudaineté dans leur atteinte, irréparabilité dans ses résultats : « Attendite ne superveniat in vos repentina dies illa [1] ».

D'après ces principes, voici comment Hugues de Saint-Victor commente et explique selon le sens tropologique ce verset du livre de Job : « Impius... fugiet arma ferrea, et irruet in arcum æneum ; l'impie cherchera à échapper aux armes de fer, et se précipitera au-devant des armes d'airain [2] ». L'impie, dit-il, ne met pas à profit les coups des armes de fer en supportant avec patience les chagrins de la pauvreté ; mais, en secouant celle-ci, il tombe dans l'avidité des biens temporels et se précipite au-devant des traits, bien autrement redoutables, du jugement occulte et final. Et voyez, continue-t-il, qu'il est dit que ce dernier arc est *d'airain*, métal plus résistant que le fer, parce que la première peine que ce pécheur a évitée (l'arc de fer) était transitoire, tandis que celle au-devant de laquelle il court (l'arc d'airain) aura la durée de l'éternité [3] ».

stimulus amissæ pecuniæ, quia valde tristatur dum instrumenta vivendi, et satellites voluptatum et divitias amisisse reminiscitur : pestis corporalis molestiæ..., malleus infernalis memoriæ, quia cum se homo undique circumseptum pondere pœnarum corporalium pensat, etiam ad illam quæ fine caret angustiam oculos convertens, horribilem gehennæ fornacem timida secum consideratione pertractat. (Hug. a S. Vict., t. iii, *Miscellanea*, lib. v, cap. 83, col. 801, *de Sagittis quibus utitur Deus.*) — Voir aussi Rh. Maur., *in Jerem.*, xix, 3.

Et *passim* dans tous les commentateurs.

Tres sagittæ, quibus hostes Dei transfiguntur, stimulus amissæ pecuniæ (*ou* præstantiæ) : pestis corporalis molestiæ, malleus infernalis memoriæ. (Rh. Maur., *Allegor.*).

[1] Luc., xxi, 34.

[2] Job., xx, 24.

[3] « Impius... fugiet arma ferrea, et irruet in arcum æneum. » Si ergo in

Toujours d'après les mêmes idées, Philippe de Thau, donnant le même sens anagogique, montre dans le signe du sagittaire la figure de Jésus-Christ exerçant contre l'ingrate nation juive, dans les fléaux qui l'ont frappée et qui la poursuivent encore, le juste et soudain châtiment de son déicide :

« E ceo dit nostre armariés que Dès fist sagitariés
Ke humaine figure ad tresque à la ceinture
Cheval est de dérère, un arc tent arère,
Or véez par maisterie que iceo signefie.
Dès out humain carpent entre Judeu gent
Cheval signefiad quant il de ous se vengad (se vengea d'eux)
Férit les asprement, car par le fundement
Lur fait le sanc issir [1], e ceo fait le férir
Pur ceo que il le traïrent e forment le forfirent.
E pur ceo n'unt nul rei, que il traïrent leur rei
Ki les avait furmed selunc humanited.
L'arc qu'il tent en sa main, iceo n'est pas en vain;
Quant fud en croiz pendud, parmi le cors ferud,
Seinz espiriz s'en alad par icels qu'il amad,
Ki en enfern esteient, sun sueurs (sauveur) atendaient
Cume l'arc gérant met la saëte en avant;
Et ceste entencium nus fait l'ait l'arc par raisun,
Ke la saëte vait par mi que la cruiz fait.

istis armis ferreis necessitate non perfruitur, sed illa fugiendo multa per avaritiam rapit, hunc extremi et occulti judicii arcus districtius ferit. Et nota, quod æneus dicitur, ut ferro durabilior, quia pœna quam fugit transitoria est, quam incurrit, æterna. (Hug. a S. Vict., t. iii, *Miscellanea*, lib. iii, titul. 101, col. 690.)

[1] Allusion à ce passage figuratif du psalmiste, où il est dit qu'il frappera les Juifs prévaricateurs *par derrière*, c'est-à-dire inopinément : « Deus... ad nihilum redegit valde Israël. Repulit tabernaculum Silo Tradidit in captivitatem virtutem eorum... Conclusit gladio populum suum... Percussit inimicos suos *in posteriora*, opprobrium sempiternum dedit illos. (Psalm., lxxvii, 59, 66.)

Sens tropologique du sagittaire.

Selon le sens tropologique, le sagittaire a représenté la nature humaine au point de vue de la matière et des sens toujours en révolte contre l'esprit. La fiction de *l'homme sauvage* et du sagittaire, rapportée entre autres légendes par l'auteur du Bestiaire de l'Arsenal, est empruntée à ce domaine des contrées lointaines et inconnues de l'Asie et à cet empire de l'imaginaire et du merveilleux si en faveur au Moyen Age. Les rares voyageurs d'alors qui avaient visité les régions de l'Inde affirmaient très-sérieusement avoir vu ce qu'ils appelaient spécialement les *hommes sauvages* : c'était, disaient-ils, une peuplade peu nombreuse éparpillée dans les déserts, hommes belliqueux et pleins de courage armés par la nature d'une corne implantée au milieu du front. Les campagnes qu'ils habitaient étaient des jardins enchantés, et néanmoins nulle existence n'était plus troublée et plus agitée que la leur. En effet, ces pays étaient infestés de bêtes féroces, et les attaques des lions, des serpents, des dragons, des tigres, des griffons, des ours et des autres « vermines » répandus dans ces solitudes contraignaient sans cesse les « hommes sauvages » à se réfugier au sommet des arbres, où ils étaient en quelque sorte contraints d'établir leur habitation et qu'ils escaladaient avec une agilité sans pareille. Et pourtant, ces bêtes féroces n'étaient pas encore les plus dangereux ennemis des « hommes sauvages », car ceux-ci savaient les combattre, ils triomphaient sans trop de peine des lions les plus vigoureux et se revêtaient de leur peau : mais ils avaient des assaillants bien autrement acharnés dans les *sagittaires*, monstres moitié homme et moitié cheval, qui les harcelaient de leurs flèches en fuyant

devant leur poursuite et se retournant pour les leur lancer. Les « hommes sauvages » avaient à soutenir contre eux une guerre à mort [1]. Le Bestiaire manuscrit de l'Arsenal rapporte cette légende et en donne l'interprétation. « L'homme sauvage », la seule figure humaine et intelligente qui apparaisse dans cette scène, c'est l'âme immortelle et capable d'exercer, moyennant la grâce de Dieu, un empire dominateur sur ses ennemis invisibles. C'est en s'élevant au-dessus des régions terrestres par la prière, en se rapprochant du ciel par l'aspiration et la pureté de la vie, c'est en « ayayant, » c'est-à-dire en poussant des cris de détresse et d'appel vers son Créateur, qu'elle échappe aux assauts de ses adversaires, les ours, les dragons, les griffons, les serpents spirituels et autres « vermines » de même genre qui pullulent dans le désert de cette vie, c'est-à-dire aux tentations et aux incitations sans nombre de l'innombrable essaim des passions humaines. Mais son plus irréconciliable ennemi, c'est le corps, ou le *sagittaire*, qui le harcelle et lui décoche les traits de la concupiscence « même en fuyant », c'est-à-dire alors même qu'il semble dompté et vaincu : ennemi toujours indompté, qui ne lui laisse aucun repos et qu'il lui faut toujours combattre, « car li ame velt estre dame del corps, et le cors il velt estre sires de l'ame, por ce qu'il est desirans les delis del monde [2].

[1] La fameuse lettre attribuée au « prestre Jehan » fait mention de ces sagittaires : « Item, sachez que en nostre terre sont les sagittaires, qui sont depuis la sainture en amont en forme de homme et contrebas en forme de cheval : et portent en leurs mains arcs et fleyches et trayent plus fort que nulle autre manières de gens et mangent chair crue ».

[2] Li hom crestiens est example del sagetaire, et li ame est example del salvage home : car el gueroie tosjors contre le cors et li cors contre lui : tosjors sont en descort entreaux deux : li ame velt estre dame del cors, et le cors il velt estre sires de l'ame por ce qu'il est desirans les delis del monde. Ce qe li

Si nous voulions pousser plus loin l'interprétation de la fable de l'*Homme sauvage*, et montrer combien elle est de tout point conforme à l'esprit hiératique du Moyen Age, nous exposerions encore le sens de la *corne unique* que cet esprit d'allégorie prêtait à cet infatigable lutteur. Cet attribut de quelques animaux, les uns très-réels et les autres figuratifs, faisait allusion à deux choses : par sa vigueur et sa puissance, à l'irrésistible pouvoir de la foi, arme et défense du chrétien ; par son unité, à la foi en un seul Dieu et un seul Sauveur.

C'est ainsi que tous les commentateurs interprètent tout ce qui est prêté figurativement par la Bible de cornes uniques, et de cornes semblables, y est-il dit, à celle du *rhinocéros*, au *peuple de Dieu*, à la *postérité de Joseph*, à tel ou tel roi, aux *Justes*, à l'*Église* en masse. « Tous les chrétiens, dit saint Brunon d'Asti, sont des *unicornes*, car leur confession et leur foi est une, et aucun de leurs ennemis ne peut la confondre ni en triompher. » — « Les apôtres, dit-il ailleurs, sont appelés des *unicornes*, parce qu'ils dispersent toutes les puissances (mauvaises) par la corne (c'est-à-dire par la puissance et par l'unité) de leur foi ». Saint Odon d'Asti, expliquant ce verset des psaumes : « Ma force s'élèvera comme la corne de la licorne », et l'appliquant à la chrétienté, attribue à cette expression la même signification de puissance et d'élévation dominante et victorieuse. « L'Église, dit-il, a une corne (unique) par laquelle elle domine ses en-

salvages home se fuit sor l'arbre por la paor des bestes sénefie l'ame qu'adès est paisible et adès se doute de guerre et crient (craint) et ayaye son créator : ce que li home salvages se combat al lion et ocist et se vest de la pel al lion, sénefie l'ame qui tant s'enbat encontre le cors q'ele le vaint et qe ses cors tue, et ocist tos les vanités et les délis qu'il soloit amer el siècle : dont escape li ame des mains d'anemi por grasce qe Dex li a prestée ». (*Li Livres des natures des bestes*, msc. de l'Arsenal, fol. 208, 209.)

nemis ; car, ajoute-t-il, la corne des saints est la foi, qui toujours suréminente et toujours dressée, demeure toujours supérieure à toutes les oppositions [1] ».

De l'influence des couleurs dans les allusions du cheval au point de vue tropologique. — Comme nous l'avons déjà observé, le mysticisme du cheval est quelquefois confirmé ou modifié dans un sens quelconque par sa couleur, ce qui a lieu surtout sur les miniatures des manuscrits enluminés. On sait combien de significations sont attribuées aux couleurs, significations plus ou moins clairement déterminées par les circonstances où les chevaux sont mis en scène et par le but qui ressort clairement des tableaux ou des épisodes où ils occupent une place dans les œuvres de l'art chrétien.

Hugues de Saint-Victor distingue dans le cheval plusieurs principales espèces déterminées par la couleur de leur robe :

Le *badius*, bai, bai-brun, rouge-brun, châtain ;

[1] Cornua rhinocoreotis cornua illius (Deuter., xxxiii, 17). — Exaltatum est cornu meum. (I Reg., ii, 1.) — Sublevabit cornu Christi (Ibid., 10). — Inimicos nostros ventilabimus cornu. (Ps., xliii, 6.) — Exaltabitur cornu nostrum... cornu ejus. (Ps., xxxviii, 18 et 25.) — Sicut unicornis cornu meum. (Ps., xci, 11.) — Exaltabit cornu populi sui. (Ps., cxlviii, 14, etc.).

Rhinoceros, fortis quisque, vel in bonam, vel in malam partem. (S. Eucher., *Fs.*, iv.)

Omnes christiani sunt unicornes quia os unum et unam fidem habent, cui non possunt resistere nec contradicere omnes adversarii eorum. (S. Brun. Astens., *in Psalm.*, xvii, 69)

Vocantur autem Apostoli et unicornes, quoniam omnes fidei cornu ventilant potestates. (Ibid., *de Novo mundo*, vi.)

Unum cornu habebat Ecclesia, quo super omnes inimicos exaltabatur. Sanctorum enim cornu fides est, quæ semper excelsa, cunctis adversis supereminet. (S. Odd. Astens., *in Psalm.*, xci.)

L'*aureus*, blond ou isabelle ;

Le *roseus ;*

Le *myrteus*, d'un noir bronzé ;

Le *cervinus* ou *griseum ;*

Le *gilvus*, pommelé de blanc avec un pointillé noir ;

Le *glaucus*, aux yeux glauques et fulgurants ;

Le *scutulatus*, pommelé de bai et de blanc ;

Le *canus* (peut-être le même que le *varius*), pie, ou mi-partie blanc et noir ;

Le *candidus*, blanc de neige éclatant : ou tout au moins, au front de neige [1] ;

L'*albus*, blanc pâle ;

Le *guttatus*, moucheté, pommelé ;

Le *niger* ou *maurus*, noir ;

L'*onosinus* ou *cinereus*, roux cendré, nuance de l'âne ;

Le *rufus*, roux ardent ;

Le *pallidus*, d'un blanc plus ou moins altéré [1].

Les chevaux dont la couleur est spécifiée dans la Bible sont : les *roux*, les *noirs*, les *pâles*, les *pie* (*varii*), et les *blancs* [2] ; ce sont aussi ceux qu'on rencontre le plus souvent dans la tropologie chrétienne, et dont la nuance y peut déterminer ou modifier leurs différentes allusions.

[1] Glaucus vero est veluti pictos habens oculos, et quodam splendore perfusos.

Gilvus medius color est subalbidus : guttatus est albus, nigris intervenientibus punctis.

Candidus autem et albus invicem differunt. Nam albus cum quodam pallore est. Candidus vero est niveus et majore albore perfusus. Qui frontem albam (habent), candidi.

Canus dictus est qui ex candido colore et nigro est.

Sculatus est dictus propter orbes quos habet candidos inter purpureos : varius, quod vias habet imparium colorum. (Hug. a S. Vict.).

[2] Reg., iv, 2, 11. — Zach., i, 8 ; vi, 2, 3, 6. — Apoc., vi, 2, 4, 5, 8 ; xix, 11, 14.

La couleur *rousse*, qui a de l'affinité avec celle du sang, fait allusion à la violence [1]. Dans le mysticisme biblique et selon le langage figuratif de Richard de Saint-Victor, le cheval *roux*, décrit au chapitre VI de l'Apocalypse, emporte son cavalier, c'est-à-dire l'esprit et les tendances de l'homme, dans des voies âpres et ardues, c'est-à-dire à travers les passions violentes. Il fait allusion aux guerres, à la discorde, aux emportements et aux actes de la colère et de la fureur [2]. Aussi, est-il marqué dans l'Apocalypse que le personnage monté sur un cheval roux, présenté à saint Jean, « détruisit la paix sur la terre, qu'il en précipita les habitants à s'entre-égorger, et qu'on mit entre ses mains un grand glaive [3] ».

Selon le même auteur mystique, le *cheval noir*, dont la couleur est emblématique au mal, au péché et surtout aux œuvres du sixième péché capital, entraîne figurativement son cavalier « dans des voies immondes et fétides »; c'est-à-dire dans tous les débordements des vices impurs, dans l'abrutissement des sens et dans la dégradation de l'ivrognerie. Ce cheval fait allusion à ces vices, à toute sorte de souillures, et à la mort spirituelle qui en est la suite [4].

[1] Equus rufus, id est seculi principes crudeles, sanguine martyrum rubentes.

Equus albus est.. Ille albus, iste rufus : in isto, crudelium principum exercitus (signatur). (RICARD. A S. VICTOR., *sup. Apoc.*, cap. v.)

[2] Hæc tria vitia, superbia, luxuria, hypocrisis sunt tres equi Apocalypsis (VI) : rufus, niger, pallidus. Rufus portat sessorem suum, spiritum scilicet hominis, ad bella, lites et iras... per loca dura et aspera. (RICARD. A S. VICT., *Erudit. theol. Ex miscell.*, t. II, lib. III, titul. 19.)

[3] Et exivit equus rufus et qui sedebat super illum, datum est ei ut sumeret pacem de terra et ut invicem se interficiant, et datus est ei gladius magnus. (APOC., VI, 4.)

[4] Niger, portat sessorem suum ad luxuriam, crapulam et ebrietatem... per immunda et fœtida (loca). (RIC. A S. VICT., *Erud. theol. Ex Miscell*, t. II, l. III, t. 19.)

L'expression de *cheval pâle* (*pallidus*) employée dans le même passage de l'Apocalypse, n'est pas rendue par le même mot dans les différents traducteurs et par les commentateurs des Livres sacrés. La plupart ont vu dans cette « pâleur » une nuance indécise entre le gris et le blanc, d'autres étendent la dénomination de cheval pâle au cheval pie, au pommelé, à tous ceux qui ayant plus ou moins le pelage ou une partie du pelage blanchâtre ou d'une nuance approchante, n'ont pas la couleur blanche franche qui est propre au cheval *niveus*. Plusieurs, enfin, confondent le cheval pâle avec ce dernier, et alors l'un et l'autre ont les mêmes caractères emblématiques. Mais presque toujours néanmoins, à raison de sa blancheur indécise ou mêlée de teintes foncées, le « cheval pâle » a sa signification personnelle et marque la *simulation*. Nous ne citerons que Richard de Saint-Victor qui, avec toute son école, montre le cheval pâle conduisant son cavalier « dans des voies escarpées et inaccessibles », des voies tendant vers des sommets qu'il est impossible d'atteindre, et où, d'ailleurs, il ne pourrait se maintenir; ce qui figure, ajoute-t-il, la simulation et l'hypocrisie orgueilleuses [1]. Ceci a besoin de quelques mots d'explication. Les mystiques du Moyen Age définissent invariablement la simulation et l'hypocrisie, un effort coupable et continuel pour s'élever, primer les autres et paraître au-dessus de tous, non par la sainteté de la vie ou par l'éclat d'œuvres louables, mais en affichant des dehors trompeurs, tout en croupissant dans le vice et en s'adonnant à d'abjectes consuétudes. Aussi, la simulation avait-elle pour emblèmes les animaux dont les couleurs sont indécises ou dont la conformation promet autre chose que ce qu'elle tient en réalité : parmi les quadrupèdes,

[1] Pallidus, portat sessorem suum ad hypocrisim et simulationem... per ardua et excelsa (loca). (Ibid., *ib.*).

le léopard et la hyène, au pelage chatoyant et bigarré, tellement changeant à la vue, qu'on les appelait *versipelles;* parmi les oiseaux, l'autruche, dont les grandes ailes semblent promettre un vaste essor et sont cependant impropres au vol [1]. C'est d'après le même principe que le cheval « pâle », c'est-à-dire d'une nuance indécise qui tend à paraître blanche et qui ne l'est pas, le cheval entraînant son cavalier dans des routes escarpées et inaccessibles, et sur des montées dont il n'atteindra pas le sommet, est l'emblème de la simulation, de l'hypocrisie des fourbes et de celle des faux chrétiens.

L'interprétation par l'abbé de Fulde, du même passage où ces trois espèces de chevaux sont nommés, est analogue à celle-ci, bien qu'elle en diffère par les détails. Son quadruple attelage *roux* marque le peuple réprouvé, monté et poussé à travers les sanglants débats par le diable, ami des discordes. Son quadruple attelage noir figure les indignes religieux; celui qui monte ce quadrige porte une balance, emblème de leur apparente justice et de la règle invariable qui semble tout régir en eux, tandis que le pelage sombre marque leurs œuvres ténébreuses. Le cheval pâle, monté par la mort et suivi de près par l'enfer, est l'emblème des hérétiques qui portent la mort spirituelle en eux-mêmes et qui vont traînant à leur suite une foule de réprouvés [2].

[1] Struthio vero pennæ herodii et accipitri similitudinem habet, volatus celeritatem non habet. (Hug. a S. Vict., *de Bestiis*, I, 37.)

Nous avons eu souvent l'occasion de rappeler que la terre étant dans le mysticisme l'un des emblèmes les plus usités du domaine des choses basses et vicieuses, par opposition à l'empire de l'air, figure du domaine des vertus et des choses célestes, tout animal qui pétrit le sol, qui s'y roule, qui y rampe ou qui le rase d'un vol pesant comme pour le caresser, tout animal enfin qui ne peut s'en éloigner par l'essor, est toujours pris en mauvaise part, comme par exemple la chauve-souris qui le rase, la hyène qui en fouille le sein, les vers et les reptiles qui le pressent de leur ventre et de tout leur corps.

[2] Equus autem rufus, super quem sedebat, etc., significat populum sini-

Les *chevaux blancs* étaient réputés, dans l'antiquité païenne elle-même, plus impatients du frein, plus ardents, plus impétueux, plus sujets à s'emporter que les autres[1]. Nous avons vu ce que ces caractères signifient selon le sens anagogique. Au point de vue tropologique, pris dans leur sens le plus extrême et le plus mauvais, et ayant dans le domaine des allusions quelque affinité avec l'indocilité, la rébellion, la soif de l'indépendance et les autres générations de l'orgueil, le cheval blanc a été naturellement l'un des emblèmes de ces vices. Les poëtes, les historiens, les orateurs du paganisme, et dans le domaine chrétien, les prophètes et les autres écrivains ecclésiastiques, prêtent ordinairement des chevaux blancs pour monture aux rois, aux héros, aux grands capitaines, aux potentats, et par extension aux puissants, aux oppresseurs, aux hommes vains et orgueilleux. Donnons seulement deux exemples de ces applications dans les œuvres de l'Art chrétien :

Sur l'une des miniatures du manuscrit de la Bibliothèque impériale intitulé *l'Apocalypse saint Johan* et qui n'est, sous ce titre, qu'un traité théologique des sept péchés capitaux, l'orgueil est personnifié, en tête du chapitre qui traite spécialement de ce vice, par un *cheval blanc*, magnifiquement harnaché, qui rue, se cabre et jette par terre son cavalier, jeune homme élégant, en tunique verte, en manteau écarlate

strum, et sessore suo diabolo sanguinolentum, cui discordia placet. Equus vero niger, super quem sedebat qui stateram habebat in manu sua, falsorum caterva est fratrum, hii stateram rectæ professionis habent, et socios lædunt per opera tenebrarum. Nam equus pallidus... hæretici sunt, qui, si catholicos fallunt morte inhabitatrice digni, perditorum post se rapiunt exercitum. (Rh. Maur., *de Univ.*, xx, 35, *de Coloribus equorum*.)

[1] Virgil., *Georg.*, iii. — Horat., i, *Sat.*, 1. — Plutarch., *Sylla*. — Euripid., *in Rhes.*, v. 6, 8, 301, etc. — Stac., *Thebaïd*. — Zachar., *Prophet.*, i, 8; vi, 3 et 6. — Apoc., vi, 1 : lxix, 11, etc.

rehaussé d'or, et chaussé de larges houzeaux à éperons également d'or [1].

Sur une autre miniature d'un opuscule différent, mais compris sous la même reliure et intitulé : *La Conversion de saint Paul*, on voit le *Saul* des Actes des Apôtres, non encore converti à la foi chrétienne, persécuteur ardent des saints et enflé d'orgueil *(adhuc spirans minarum et cædis)*, précipité sur le chemin de Damas par un *cheval Blanc* indompté.

FÉLICIE D'AYZAC,
Dame dignitaire honoraire de la Maison impériale de Saint-Denis.

[1] Msc., *le Mariage de Notre-Dame*, coté 7,018, fol. 33 *verso*.

VIERGE DU XIVe SIÈCLE

(Cabinet de M. Schaepkens)

La statue, dont nous donnons le dessin en tête de cette livraison est en marbre blanc poli du Luxembourg, et date de la seconde moitié du XIVe siècle. Sa hauteur est de 58 centimètres. L'Enfant-Jésus, reposant sur le bras gauche de sa mère, tient d'une main une colombe, et, de l'autre, cueille une branche de rosier. Cette statue offre de l'analogie avec celle de saint Lô d'Angers, qui a été publiée dans le premier volume de la *Revue de l'Art chrétien* et que nous reproduisons ici : on peut comparer surtout la pose de la sainte Vierge, le jet des draperies et l'attitude du divin Enfant.

Cette statue polychrôme figure à l'Exposition universelle, dans la section néerlandaise de l'Histoire du travail. Elle fait partie du cabinet de M. Schaepkens, à Bruxelles, dont l'atelier contient de remarquables spécimens de l'art du Moyen Age.

X.

BIBLIOGRAPHIE

DE QUELQUES ÉCRITS DE M. H. WALLON

MEMBRE DE L'INSTITUT

M. H. Wallon, membre de l'Académie des inscriptions, professeur d'histoire à la Faculté des lettres de Paris, occupe un des rangs les plus distingués parmi les apologistes du christianisme et parmi les écrivains qui, interrogeant l'histoire à ses sources les plus authentiques, ont exercé une sérieuse influence sur le mouvement progressif des hautes études. Nous venons de lire quelques-uns de ses ouvrages, nous en avons parcouru quelques autres, et nous voudrions engager nos lecteurs à se procurer le même plaisir intellectuel.

M. Wallon a fait des recherches approfondies sur la civilisation des Grecs et des Romains, comme le témoigne son *Histoire de l'Esclavage dans l'antiquité;* mais c'est surtout le Moyen Age qui a captivé son attention. Il nous en a retracé un curieux épisode, sous un jour tout nouveau, dans son *Richard II*. C'est là une figure historique qui avait été complétement dénaturée par les chroniqueurs à la solde de la maison de Lancastre. Pour les vainqueurs énivrés de leur triomphe et de leur usurpation, le prince dépossédé n'était qu'un homme vulgaire, le docile instrument de ses courtisans ambitieux, l'oppresseur de son peuple. Grâce aux *Registres du Parlement anglais* et à d'autres documents inédits, M. Wallon a pu rendre à cette intéressante physionomie son véritable caractère et, sans se laisser entraîner aux exagérations de l'apologie, il a expliqué, atténué et parfois absous les fautes presque inévitables où devaient se laisser entraîner une royauté en tutelle.

Une réhabilitation plus complète et plus importante a été entreprise par M. Wallon dans son *Histoire de Jeanne d'Arc*. Le portrait de cette héroïne, comme l'a fort bien fait remarquer M. Georges Gandy, est un de ceux qui a été le plus souvent défiguré. Le XVIe siècle a vu en elle un personnage exclusivement politique; le XVIIe siècle, une amazone romanesque ; le XVIIIe, un sujet de moquerie sacrilége. Notre époque a ouvert pour la vierge de Donremy

une ère de justice et de vénération ; mais à côté de sérieux travaux, combien n'y a-t-il pas d'appréciations fantaisistes. Pour tel écrivain, Jeanne est une hérétique, victime de sa foi religieuse ; pour tel autre, c'est une glorieuse hallucinée, emportée par ses rêves jusqu'au faîte de l'héroïsme ; pour plusieurs, c'est la protestation de la libre-pensée gauloise contre les doctrines autoritaires de l'Église. M. Wallon fait crouler tous ces systèmes, non point par des discussions, mais par le simple récit des faits, emprunté aux témoignages les plus authentiques et les plus irrécusables. En lisant ces pages émouvantes, exemptes cependant des illusions de l'enthousiasme, on sent la conviction s'établir logiquement dans son esprit. Ce n'était pas, certes, une hallucinée, que cette jeune fille si simple, si calme, si maîtresse d'elle-même, raisonnant si juste, si étrangère à toute superstition. Ce n'était pas non plus une hypocrite que cette héroïne si française, si patriote, si chrétienne, qui ne se dément jamais et qui ne cherche pas même à racheter sa vie par un mensonge. Il faut donc en conclure que sa mission était divine, et qu'elle a été véritablement suscitée pour sauver la France.

Il est de mode dans un certain parti de mettre sur le compte de l'Église les fautes et les crimes de quelques-uns de ses ministres. C'est ainsi qu'on la rend responsable de l'injuste condamnation de Galilée, des massacres de la Saint-Barthélemy, des atrocités de l'inquisition espagnole, de l'odieuse condamnation de Jeanne d'Arc. On ne saurait protester trop énergiquement contre un pareil procédé. L'évêque Cauchon, le grand vicaire d'Estivet et quelques autres misérables vendus à l'Angleterre, ne peuvent point souiller l'Église de leurs iniquités personnelles, surtout quand on sait que c'est de Rome qu'est partie aussitôt la réhabilitation et que c'est par l'ordre de Calixte III que ce déplorable procès a été révisé en 1455.

A une époque où le rationalisme essaie de reléguer parmi les mythes populaires, non seulement les inspirations des héros du christianisme, mais les titres les plus sacrés de nos croyances, il était nécessaire de résumer les travaux de la polémique chrétienne sur l'authenticité et la véracité des Évangiles, de faire un choix dans les arguments que chaque siècle avait opposés aux attaques de l'incrédulité, et surtout de populariser les travaux de l'exégèse moderne. C'est ce qu'a fait M. Wallon dans son excellent livre de la *Croyance due à l'Évangile*.

Le résultat d'immenses lectures se condense sans confusion dans des chapitres d'une parfaite lucidité, et, malgré l'aridité inévitable de certaines discussions, chaque question se dégage dans toute son ampleur et dans toute sa lumière.

Un autre ouvrage de M. Wallon, dont la seconde édition vient de paraître, la *Sainte Bible résumée dans son histoire et dans ses enseignements*, participe plus au genre historique qu'à la controverse. A côté des récits empruntés aux deux Testaments, on trouve, il est vrai, des considérations sur l'enchaînement des faits providentiels qui ont préparé les voies aux Messie et sur les preuves anticipées de la vérité chrétienne. Mais, en général, l'auteur résout les objections, moins encore par quelques traits jetés en passant, que par l'autorité des faits eux-mêmes et par la grandeur incomparable de cet ensemble de livres sacrés si divers, où se manifeste clairement la même inspiration.

Les Évangiles, dont la traduction est empruntée le plus possible aux nombreuses citations de Bossuet, sont savamment fondus et disposés dans l'ordre chronologique; des notes courtes et substantielles, dégagées de tout appareil d'érudition, résolvent les difficultés du texte sacré. Peut-être ne sont-elles pas assez nombreuses. L'étude approfondie de la géographie, de l'histoire, des antiquités et des mœurs des Hébreux, amène chaque jour de explications nouvelles qu'il est bon de populariser. Qu'on nous permette d'en citer un exemple tout récent, qu'ignore peut-être M. Wallon.

On connaît cette affirmation de l'Évangile qu'il est plus difficile à un riche d'entrer dans le royaume des cieux qu'à un chameau de passer par le trou d'une aiguille. On considérait cette maxime comme une hyperbole du style oriental, et quelques commentateurs, pour donner plus de justesse à la comparaison, traduisent par *câble* le mot hébreu qui signifie également *chameau*. Mais l'exagération n'en subsistait pas moins, et, pour la faire disparaître, il fallait convenir que cette sentence ne s'appliquait qu'à ceux d'entre les riches qui sont criminellement affectionnés à leur fortune ou qui en font un coupable usage.

Or, voici qu'un voyageur vient de découvrir qu'il y avait à Jérusalem une porte de douane qu'on appelait *le trou de l'aiguille*; elle était si étroite et si basse qu'un chameau chargé de marchandises ne

pouvait y passer à grand'peine qu'en fléchissant les genoux. On comprend dès lors la parfaite justesse de la comparaison entre le riche, encombré de ses biens temporels, en face de la porte des cieux, et le chameau, surchargé de ses bagages, devant la porte du *trou de l'aiguille*. Ce sont deux difficultés qui sont mises en parallèle et non plus une difficulté assimilée à une impossibilité.

On pourrait peut-être reprocher à l'auteur une marche un peu lente, une gravité presque austère, un style trop peu imagé. Nous répondrons que, dans plusieurs de ses écrits, les faits sont si dramatiques par eux-mêmes qu'ils peuvent dispenser des artifices de la mise en scène. D'ailleurs, M. Wallon est d'un talent sobre et contenu qui doit lui inspirer de l'éloignement pour les vives allures d'une certaine école littéraire qui introduit presque le roman dans l'histoire et lui communique ainsi un intérêt de mauvais aloi. Il est de ceux qui donnent pour inspiratrice à leurs récits cette antique Muse de la vérité, belle de sa simplicité radieuse et de sa jeunesse éternelle, dont la noble démarche et le front impassible inspirent une respectueuse admiration ; — et non point cette Muse plus moderne, passant facilement des larmes au sourire, croyant s'embellir par des atours aux éclatantes couleurs, et s'égarant parfois, d'un pas leste et téméraire, dans les fantastiques royaumes du caprice. J. Corblet.

CHRONIQUE

Sa Majesté Napoléon III, en visitant Amiens le 30 août, a daigné remettre la croix de la Légion-d'Honneur à M. l'abbé J. Corblet, historiographe du diocèse et vice-président de la Commission du Musée Napoléon.

Fig. 1.

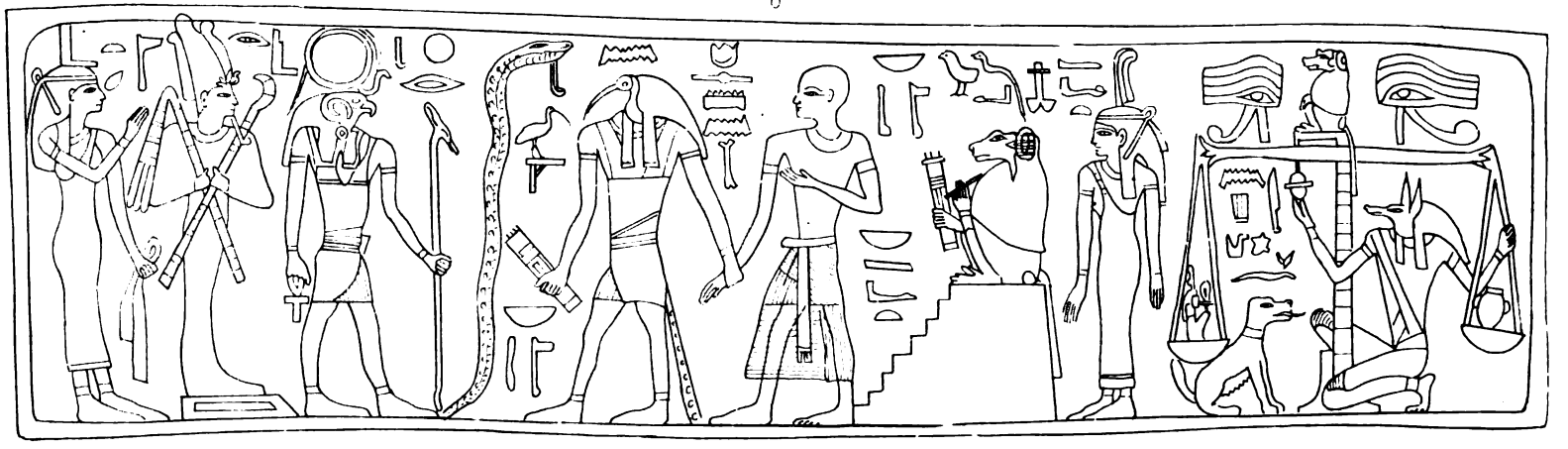


Fig. 2

Fig. 3.

L'ART ET LA PHILOSOPHIE

DE L'ÉGYPTE

Etudiés dans un de ses monuments (Musée de Boulogne)

PREMIER ARTICLE.

Champollion le Jeune nous a donné la clef de cette mystérieuse écriture égyptienne qui jusqu'à lui était demeurée enveloppée de si profonds nuages. Par une découverte non moins admirable que celle de Colomb, lui aussi nous a révélé tout un monde nouveau, monde antique, primitif et sérieux, rendant après plus de trois mille ans un témoignage solennel des idées et des croyances de ces âges si reculés; idées et croyances profondes et vénérables, au jugement d'un des plus savants Pères de l'Église, dont plusieurs fois nous aurons à invoquer l'autorité, Clément d'Alexandrie (*Stromates*, *passim*).

Mais à quoi servirait cette admirable découverte, et de quelle utilité réelle l'apparition inattendue de cette doctrine pourrait-elle être pour nous, si, témoins étonnés d'une science si grande, nous nous condamnions à une muette admiration envers ce génie qui a jeté dans notre siècle un éclat si vif, une si éblouissante lumière? Ce n'est point en vain, croyons-

le bien, que la Providence divine réserve à une époque des clartés qu'elle a longtemps refusées à une autre à laquelle elles étaient moins nécessaires. La Sagesse suprême a ses lois, toujours adorables, dans la dispensation qu'elle daigne faire aux hommes de ses lumières. Puis donc qu'il est donné à notre âge heureux de pouvoir pénétrer dans ces sanctuaires impénétrables jusqu'à cette heure, prenons en main le flambeau qui doit éclairer notre marche chancelante, et, guidés par le fil conducteur, allons visiter, nous aussi, une partie encore inexplorée de ce monde d'autrefois.

Boulogne nous offrira le sujet de nos études : car, depuis bien des années déjà, Boulogne possède un de ces trésors qu'on ne saurait trop estimer, dans le grand monument funéraire qui fait le principal ornement de la galerie égyptienne de son beau Musée.

C'est de ce monument que nous allons entretenir nos lecteurs dans une série d'études. Les œuvres grammaticales et historiques de Champollion seront notre guide. Nous ne négligerons pas toutefois d'appuyer ses enseignements de ceux que nous ont laissés les auteurs anciens, et notamment les Pères de l'Église, surtout ceux de l'école d'Alexandrie, aussi souvent que cela pourra être utile au développement ou à l'éclaircissement des matières que nous nous proposons de traiter.

Donnons d'abord une idée générale du monument, en reproduisant la note qui l'accompagne, et qui a été rédigée lors de son arrivée à Boulogne.

« Le monument se compose de deux sarcophages, en bois « de cèdre ou de sycomore, revêtus de peinture en dedans « et en dehors pour les coffres, et en dehors seulement aux « couvercles, ainsi que c'est l'usage, plus le corps du *pos-* « *sesseur* de ce tombeau.

« Ce monument vient des caveaux de la vallée de Biban-
« el-Moloulk, dans la Thédaïde ou Haute-Égypte. Il a été
« expédié pour le compte et par l'ordre de M. V. Denon,
« qui l'a reçu intact et l'a cédé au père du propriétaire ac-
« tuel, il y a dix-huit ans environ. Il est resté ignoré jus-
« qu'en 1825. Le grand sarcophage, *qui est le plus grand*
« *connu,* avait un peu souffert. Un vernis, les teintes néces-
« saires, des ferrures, ainsi que quelques bandes de toile,
« ont assuré la conservation ultérieure de cette pièce dont
« le mérite est réel.

« Le corps est tellement bien conservé, que l'on voit en-
« core les cheveux, les cils, les sourcils, les dents et la
« barbe. La teinte de la peau tient à la préparation et peut-
« être aussi au long espace de temps écoulé depuis l'embau-
« mement. D'ailleurs, les momies asphaltites sont toutes
« noires, même aux pieds, aux mains et au visage, quoique
« dans les momies de cette classe, qui vient après celle des
« prêtres et des souverains, toujours les parties précitées,
« le visage surtout, soient dépourvues de bitume, sans doute
« pour que les traits ne soient pas altérés. La conformation
« du crâne et les traits sont de belle forme; la beauté de ce
« monument indique la richesse de la famille ; tout porte
« à croire que l'individu était d'une classe élevée.

« M. V. Denon, et aussi plus tard Champollion jeune,
« plaçaient ce monument au temps de Rhamsès (1511 ans
« avant Jésus-Christ), car les cercueils de l'époque Græco-
« Égyptienne étaient beaucoup moins vastes et leurs pein-
« tures n'étaient plus que la parodie burlesque de l'écri-
« ture de ces temps plus reculés et plus graves, où l'on don-
« nait aux rites l'importance la plus étendue.

« Les momies que nous voyons de temps à autre dans les
« cabinets publics et particuliers, sont celles des scribes

« (classe si nombreuse); ces monuments sont si mal peints « qu'ils sont inutiles aux savants et d'un intérêt trop faible « pour les curieux. Ensuite viennent les cercueils mono- « chrômes, presque tous à fonds noirs, le plus souvent « uniques, c'est-à-dire à un seul coffre contenant un lingot « de bitume où l'on ne retrouve que les contours extérieurs « du corps.

« Enfin, aucune momie du Louvre, dit Champollion, n'est « aussi volumineuse, ni plus ornée. »

Nous pouvons ajouter que le Musée Britannique de Londres n'a pas de monument du même genre qui soit plus considérable ni même aussi complet.

C'est donc une richesse pour Boulogne que la possession de ce double sarcophage égyptien; ajoutons que c'est presque un devoir pour elle de s'efforcer d'en donner le sens et de le traduire à ses nombreux visiteurs.

Nous consacrerons cette première étude à l'un des tableaux qui décorent le couvercle du petit cercueil. Nous commençons de préférence par ce sujet, parce qu'il est de beaucoup le plus facile à comprendre, et aussi parce qu'il donnera immédiatement une idée de la haute portée et de la sphère élevée des enseignements que contiennent toutes ces peintures, si bizarres et si désordonnées en apparence. Ce tableau occupe le milieu de toute la largeur du petit couvercle. Nous en donnons un dessin exact, d'après un calque fait sur le cercueil avec le plus grand soin. Nous avons reproduit les fautes de dessin, les erreurs nombreuses de perspective, l'irrégularité des lignes du cadre lui-même, afin de conserver à ce tableau son cachet original. (*Voir la pl.* 1.)

Cette scène représente l'âme après sa mort, sa comparution et l'examen sérieux des actes de sa vie devant le tribunal toujours juste du *pays de la vérité*, de l'Amenti.

I.

LE JUGEMENT DE L'AME.

Ce sujet se rencontre cinq ou six fois, pensons-nous, dans le grand ouvrage de la Commission d'Égypte, publié par les soins du gouvernement français, depuis l'an 1809 jusqu'à l'an 1828. (*Description de l'Égypte, antiquités*, vol. II, pl. 35. — *Ibid.*, pl. 60, Atlas, manuscrit sur papyrus. — *Ibid.*, pl. 67, manuscrit sur papyrus, etc. [1].)

Nous ferons tout à l'heure l'examen comparé de ces tableaux avec celui du Musée de Boulogne.

A gauche de ce dernier tableau, vous apercevez d'abord trois personnages, dont l'un, celui du milieu (le n° 2 de la planche), tient d'une main un fouet et de l'autre un crochet. C'est OSIRIS, le dieu juste et bienfaisant, le roi souverain de l'*Amenti*, ou pays des morts. On le reconnaît à sa mitre ornée de deux appendices recourbés, à son corps en gaîne, et aux deux instruments qu'il tient dans les mains. A Thèbes, nous dit Plutarque, dans son traité sur Isis et Osiris (*p.* 355, 2e *vol.*, *édit. de Francfort*, 1620, *in-folio*, *Gulielmo Xylandro interprete*), on voyait des images représentant des juges, lesquelles étaient privées de mains. Le chef de ces juges avait les yeux baissés vers la terre. On voulait faire voir par là que la justice n'est point susceptible de se laisser gagner par des présents ou par de belles paroles.

Sans doute, les Égyptiens eurent une intention analogue en représentant tout le corps d'Osiris tellement enfermé

[1] 10 volumes de texte et 12 volumes grand in-folio pour l'atlas, avec 4 volumes pour les planches de format extraordinaire.

dans une gaîne étroite, qu'il ne paraît absolument que l'extrémité des mains, ce qui est nécessaire pour tenir les deux attributs essentiels de ce juge incorruptible. Par l'un de ces deux attributs, le fouet, on désignait la punition que le grand juge va infliger à l'âme si elle est reconnue coupable; l'autre, le crochet, est un attribut plein d'une consolante signification : il veut dire, en effet, que si l'âme est reconnue innocente et bonne, le dieu l'attirera à lui et lui fera partager son bonheur.

Sur le devant de la mitre du dieu se dresse un serpent appelé d'ordinaire *Urœus;* c'était pour les Égyptiens le signe de la royauté, la marque du pouvoir souverain ; le nom de *Basilic* donné au serpent veut dire, en langue grecque, un animal *royal*. Osiris est debout sur un instrument qui servait de mesure de longueur, la coudée. Dans les idées de l'Égypte, la coudée signifiait symboliquement la vérité ou plutôt la justice, symbole tout naturel, puisque cet instrument servait à vérifier si telle étendue renfermait tel ou tel nombre de l'unité normale de mesure: tous les emblèmes de justice et d'impartialité sont donc ici réunis, on voit assez qu'il s'agit d'un jugement définitif et sans appel.

A côté de la coiffure du dieu, on lit son nom tracé en caractères hiéroglyphiques de la classe des signes symboliques. C'est d'abord la hache, arme de puissance, marquant l'idée générale de divinité. Puis, à l'autre côté de la mitre, l'œil ouvert, et le siége ou trône, symboles particuliers d'Osiris. (*Voir* Champollion, *Gramm. et dict.*, *passim*). Plutarque (*loco citato*, *p.* 354 *et* 355) nous enseigne qu'on désignait le « roi « et seigneur Osiris par un œil et un sceptre, et qu'on in- « terprétait son nom : *Multioculum* (celui qui a plusieurs « yeux), parce que *os* en égyptien veut dire beaucoup, et « *iri* signifie œil. »

A côté d'Osiris et sur le bord même du tableau (n° 1 de la planche), est une déesse debout, une bandelette à la main et un signe distinctif sur sa coiffure. C'est ISIS, la Minerve des Grecs, nous dit Plutarque (*loco citato*, *p.* 354), la personnification de la Sagesse suprême. On la reconnaît au siége ou trône qu'elle porte sur la tête, joint aux deux signes figurant l'un un demi-cercle, la lettre T, l'article féminin des Coptes, et l'autre un œuf, la lettre S ou le symbole du même genre. (*Grammaire égyptienne de Champollion*, *pages* 175 *et suiv.*).

La ville de Saïs, nous dit Plutarque (*ibidem*), avait rendu d'une manière admirable l'idée profonde qu'elle s'était faite de cette déesse, ou plutôt de ce symbole de la Sagesse infinie. Dans le temple bâti en l'honneur d'Isis, on lisait cette inscription : *Je suis tout ce qui a été, est et sera. — Nul des mortels n'a encore soulevé mon voile. Le fruit que j'ai enfanté est le soleil.*

De l'autre côté d'Osiris (au n° 3 de notre dessin), on voit un dieu debout, la croix à anse dans une main, un sceptre à tête de coucoufa dans l'autre. Sa tête est celle de l'épervier ; au-dessus, s'élève un grand disque rouge, traversé par un serpent.

Ce dieu est l'image de PHRÉ, le dieu de la lumière, le dieu clairvoyant par excellence, ainsi que le dénotent assez, et cette tête de l'oiseau qui fixe le soleil, et ce disque du soleil lui-même. La croix à anse indique la vie bienheureuse et éternelle, le sceptre marque le pouvoir divin, et la tête de coucoufa est le symbole de la bienveillance ; ces deux attributs sont communs à tous les dieux et sont les marques générales auxquelles on peut les reconnaître, toutes les fois qu'ils ne sont pas représentés comme se livrant à une action particulière.

A côté du disque on lit les trois caractères phonétiques qui composent le nom du dieu : le PH, le R représenté par la bouche, et le E double noté par la forme circulaire au-dessus.

Voilà donc le prétoire du palais de justice de l'autre monde ; voilà les trois juges devant lesquels est amenée et comparaît l'âme du défunt : tribunal sérieux s'il en fut jamais, puisque les trois juges qui le composent ne sont rien moins que la triple personnification de la divinité elle-même, la *Justice*, la *Sagesse*, la *Lumière*, le dieu qui ne s'arrête point aux apparences, mais qui examine ce qui est, le dieu dont les desseins sont impénétrables, dont les abîmes de sagesse n'ont jamais été sondés par un sage mortel, enfin le dieu dont l'œil toujours sûr pénètre les plis et les replis les plus cachés, dont le regard sonde les cœurs et les reins.

N'est-il pas facile de comprendre, dès ce simple début de nos études sur cette grave matière, la réflexion que faisait un prêtre égyptien à un philosophe grec qui s'entretenait avec lui ; réflexion que Clément d'Alexandrie cite dans le livre Ier de ses *Stromates* : « Vous autres Grecs, vous n'êtes que des enfants, vous n'avez pas comme nous une philosophie vieille comme le monde, une philosophie dont le temps a blanchi la chevelure vénérable ». Qu'est-ce, en effet, que les mythes si matériels de la Grèce auprès de cette doctrine sublime de l'antique Égypte, doctrine découlant sans nul doute de la révélation que Dieu fit primitivement au monde ?

Mais poursuivons l'examen de cette scène si remarquable et si pleine d'intérêt ; voyons quel est ce personnage mystérieux qui va comparaître devant des juges si grands, si redoutables.

Vous l'apercevez au milieu de la scène imposante (n° 6). Un dieu le tient par la main et lui sert d'introducteur dans

ce lieu terrible où il semble n'avancer qu'avec hésitation.

Ce dieu est THOTH (n° 5), le Mercure *conducteur des âmes* de la Mythologie des Grecs. Sa tête est celle de l'Ibis, et les Égyptiens le désignaient par ce symbole parce que, dit M. Champollion-Figeac (*Égypte ancienne*, *p.* 26), « cet oi-« seau marche avec mesure et gravité, que son pas était un « étalon métrique, et que Thôth avait inventé la science des « nombres. » Le nom symbolique se trouve écrit à côté du dieu, c'est un Ibis sur une sorte d'enseigne sur laquelle il semble marcher à pas mesurés. Nous aurons à parler de ce dieu d'une manière plus développée dans le cours de ces études. Ajoutons seulement qu'ici il tient à la main une tablette sur laquelle est inscrit le résultat de la *Pesée* dont nous nous occuperons tout à l'heure.

Disons aussi que les idées sévères que doivent inspirer les trois juges redoutables dont nous avons parlé, sont un peu tempérées par une autre image moins sombre, et qui se montre dès l'abord et à l'entrée du prétoire divin. Nous voulons parler de ce long serpent à barbe humaine, qui se dresse sur toute la hauteur du tableau et se présente à l'âme du défunt ainsi qu'à son céleste introducteur. Ce serpent (n° 4) est le symbole de CHNEPH, que les Grecs ont appelé *Cnouphis*, en donnant à son nom une terminaison conforme au génie de leur langue. Les trois caractères hiéroglyphiques tracés entre la jambe droite de Thôth et la partie inférieure du serpent, nous indiquent : le premier à droite, l'idée symbolique de divinité, comme plus haut ; le second, une aspiration forte CH, et la corbeille ou demi-cercle au-dessus est le symbole du mot NÈB ou NÊPH (*Grammaire égyptienne*, *page* 27). Les trois signifient donc : *le dieu Chneph*. Or, ce dernier mot veut dire BON *par excellence* (Jablonski, *cité par* Savary, *Lettres sur l'Égypte*, *t.* 3, *p.* 115).

Eusèbe, dans le livre 3e de sa *Préparation évangélique*, nous apprend que les Phéniciens appelaient le serpent *bon génie*, et que par cette même raison les Égyptiens le nommaient Chneph. C'est donc ici l'emblème de la bienfaisance, de la bienveillance, que l'on a voulu placer en tête de ce tribunal sacré, pour donner une sorte de correctif aux autres idées si redoutables de justice, de sagesse, de lumière pour qui rien n'est caché. C'est *l'agathodaimon* des Grecs, mais dans un sens beaucoup moins restreint; c'est l'idée si ancienne, si universelle et si admirablement rendue par cette expression populaire : *Le bon Dieu ;* c'est *la miséricorde* qui s'unit à la justice ; c'est presque le texte si connu du Psaume : *La miséricorde et la vérité se sont rencontrées, la justice et la paix se sont embrassées* (Ps. 84).

A côté de l'âme du défunt se trouve aussi écrit son nom. Il est composé de six caractères, dont le premier est au-dessus de la tête de Thôth, et les cinq autres sont en ligne verticale entre ce dieu et l'âme. Nous nous réservons de parler plus loin de ce nom, dont nous avons trouvé plus de douze notations différentes sur les divers endroits du monument dont nous avons entrepris la monographie.

Nous avons donc vu jusqu'à présent le tribunal, l'accusé et son conseil ; il nous reste à voir l'examen de la cause.

De tout temps l'idée de *jugement* a été symbolisée par l'instrument qui sert à *peser*, *la balance*. C'est qu'en effet, pour bien juger, il faut examiner *le pour* et *le contre*, se rendre raison des circonstances, des influences diverses, des motifs, des préjugés mêmes qui ont déterminé les actions. La moralité précise de tel acte humain n'est pas toujours chose facile à établir. Un juge prudent et fidèle examine, doute, hésite et *pèse* longtemps avant d'asseoir un jugement définitif. L'idée de représenter cet acte tout intérieur de l'es-

prit, ce travail de comparaison, par une balance, n'est donc pas une idée qui doive paraître étrange, et on doit bien se garder d'y voir autre chose que la représentation de la prudence, de la maturité, de *l'équité* qui président aux jugements de Dieu.

Le ministre de la divinité (et ce ministre, cet envoyé est fidèle, car on lui a donné pour désignation spécifique la tête de l'animal dont la fidélité est proverbiale, celle du chien ou du chacal), le ministre de la divinité (n° 12) examine avec soin le trait ou instrument qui doit marquer l'inclinaison du levier de la balance. Il scrute avec exactitude les actions et la vie de l'accusé, il a mis dans un des plateaux l'image de *la vérité* sous la forme de la déesse Tméï, dont il sera question tout à l'heure, et dans l'autre *un vase d'argile*, figure des œuvres humaines ou de l'homme lui-même, dont le nom en hébreu signifie *terre rouge*. Il compare les actions de cet homme avec le type idéal de perfection qu'il a dans l'esprit ; c'est là sa règle de jugement, c'est d'après le plus ou moins de rapport des *œuvres* avec la *loi*, qu'il va donner son compte-rendu et fournir aux juges les éléments de leur sentence.

Ce compte-rendu, un autre est occupé à le tracer. C'est cette figure de cynocéphale (n° 7) assise sur le haut d'un cippe à huit degrés, image de la perspicacité et de la lucidité parfaite qui accompagne cet exposé fidèle des œuvres du personnage qui est en cause.

Le ministre divin occupé à la *pesée* est ANOUB, l'anubis des Grecs. Son nom est écrit dans l'angle formé par un des bras de la balance et les barres qui suspendent le bassin du même côté. Les caractères qui forment ce nom sont : le roseau ou plume à écrire, signe de l'A ; l'image de l'eau avec ondulation, marque de la lettre N ; la porte ou clôture, image du P, lettre du même organe que le B, et trois autres

lettres dont nous retrouverons les variantes ou homophones dans le tableau situé au-dessous de la scène du jugement de l'âme et sur le même couvercle.

Le cynocéphale (n° 11) assis sur le milieu de la balance, indique la sagacité qui préside à l'examen des œuvres, et les deux grands yeux symboliques (n° 10) annoncent que, tout en agissant par ses ministres, par des causes secondes, comme diraient les philosophes, la divinité n'en agit pas moins par elle-même et directement, et n'en préside pas moins à toutes et à chacune des choses, sur lesquelles elle a l'œil constamment ouvert.

En avant de la mystérieuse balance est debout une déesse redoutable, la déesse TMÉI (n° 8), la Vérité. La vérité ! voilà le seul mobile des décisions de l'Amenti ; voilà celle qui règne dans ce pays où l'on ne tient plus aucun compte des vaines apparences. On la reconnaît à la plume d'autruche qu'elle porte sur la tête. Les Égyptiens avaient affecté ce symbole à cette déesse, ou plutôt à cette personnification d'un des attributs du Dieu unique, parce qu'ils avaient observé que les plumes de la queue de l'autruche sont toutes *égales*. Ils n'avaient donc rien trouvé de plus propre à rendre cette idée, que la justice est la même pour tous, que *tous sont égaux devant Dieu et devant la loi*. On voit que bien des maximes que nous croyons naïvement nées d'hier sont souvent vieilles comme le monde. — Il n'y a rien de nouveau sous le soleil, s'écriait Salomon, *mille ans avant l'ère chrétienne ;* « qu'est-ce donc que ce qui arrivera, ajoutait-il, si ce n'est ce qui est déjà arrivé? »

Il nous reste à mentionner une dernière figure, celle de cet animal monstrueux qui est assis devant le dieu Anubis, et qui paraît attendre ses ordres (n° 9). C'est le dieu OMS, monstre composé du crocodile, du lion et de l'hippopotame.

Suivant Champollion (*Lettres d'Égypte*, *p.* 319), son nom complet est : *Té Ouôm en Ément : la Dévoratrice de l'Occident* ou *de l'Enfer*. C'est le ministre des punitions de l'autre vie, dont nous retrouverons le type dans le cerbère des Grecs et des Latins, et dont nos Livres saints nous donnent plus d'une fois l'idée, que le Moyen Age a développée avec une si grande richesse d'imagination, comme nous le verrons bientôt.

Nous allons maintenant nous livrer à une autre étude qui, pensons-nous, ne manquera pas d'intérêt, et qui consistera à comparer la scène que nous venons de décrire : 1° avec les autres scènes analogues reproduites dans le grand ouvrage de la Commission d'Égypte ; 2° avec les idées de la mythologie des Grecs et des Latins ; 3° avec la scène du jugement, telle qu'elle était ordinairement reproduite dans le Moyen Age, soit au fronton et aux verrières de nos églises, soit sur les pages si brillantes de nos livres d'heures manuscrits. Peut-être ce travail de comparaison ne sera-t-il pas inutile pour démontrer une fois de plus que les grandes vérités sont de tous les temps, et que la tradition universelle des peuples a toujours été la même sur ces doctrines fondamentales, sans lesquelles jamais l'homme n'a pu ni ne pourra vivre en paix sur cette terre où il ne fait que passer, et qui ne doit être pour lui qu'un lieu d'épreuve temporaire, et pourtant décisive.

L'ABBÉ E. VAN DRIVAL.

(*La suite au prochain numéro*).

L'HISTOIRE DU TRAVAIL

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

CINQUIÈME ARTICLE *.

DANEMARCK.

« Le Danemarck occupe dans l'histoire une place bien « plus grande que celle qu'il tient sur la carte de l'Europe; « la nation est plus grande que le pays. Bien que l'accrois- « sement des populations voisines ait fait perdre aux Da- « nois quelque peu de leur influence politique, bien que « récemment ils aient été dépouillés injustement d'une no- « table partie de leurs anciennes possessions, les Danois de « notre époque sont les dignes représentants de leurs an- « cêtres. Des nations plus puissantes peuvent leur envier la « position qu'ils occupent dans la science et dans l'art, car « bien peu ont contribué davantage au progrès des connais- « sances humaines. Copenhague doit, à juste titre, se mon- « trer fière aussi bien de ses Musées que de ses professeurs, « et le célèbre *Musée royal des antiquités du Nord* renferme « les objets les plus caractéristiques et les plus rares. »

* Voir la livraison d'août 1867, page 397.

J'emprunte à dessein ces lignes à l'ouvrage d'un savant anglais, Sir John Lubbock (*l'Homme avant l'histoire*), parce-qu'elles rendent en peu de mots toute ma pensée sur le Danemarck et le peuple danois. Elles m'épargnent aussi une redite de compliments qui, bien que mérités, finiraient par devenir oiseux. Le Musée royal de Copenhague, enrichi par la générosité du feu roi, Frédéric VII, qui lui légua ses collections, est l'un des plus magnifiques dépôts d'antiquités que l'on connaisse ; il eût donc été facile à la Commission danoise de briller au premier rang dans les galeries de l'*Histoire du travail*. A l'éclat des métaux précieux, MM. les Commissaires ont préféré les modestes apparences de la pierre, du bronze et du fer ; aussi, sauf quelques cas exceptionnels, leur contingent sort-il peu des temps anté-historiques. Cette réserve est justifiée par l'importance qu'acquiert aujourd'hui la science nouvelle des époques antérieures aux civilisations définies. Le but que s'est proposé le Danemarck a été surtout de placer les matériaux, fournis par le Nord aux études sur l'homme primordial, en regard des objets de même nature exhumés dans les autres régions de l'Europe. Ce but me semble complétement atteint ; les échantillons apportés au Champ-de-Mars ont été choisis avec soin, tant parmi les innombrables pièces du Musée royal, que dans les collections privées de MM. Worsaae et Wichfeld.

MONUMENTS DE L'AGE DE LA PIERRE. — M. Worsaae reconnaît dans l'Age de la pierre deux époques distinctes. Ce savant classe dans la première les outils grossiers que fournissent le *diluvium*, les cavernes et les *kjokkenmoddings* ; il attribue à la seconde les instruments admirablement travaillés et polis trouvés dans les grands *tumuli*.

On appelle en danois *kjokkenmoddings* (amas de rebuts de

cuisine) les tas de coquilles que l'on rencontre sur les bords de la mer, et qui furent pris longtemps pour des grèves soulevées. La découverte de silex taillés et d'os entamés par le couteau, faite dans ces amas, jointe aux observations précédentes de M. Steenstrup, conduisit à penser qu'ils n'étaient pas de formation naturelle. En effet, MM. les professeurs Forchammer, Steenstrup et Worsaae, chargés d'étudier la question, déclarèrent après mûr examen que les *kjokkenmoddings* étaient dus à la main de l'homme et qu'il fallait les ranger immédiatement à la suite de l'époque quaternaire (*Untersogelser i geologisk-antiquarisk Retning*). Les conclusions des professeurs danois furent adoptées par la science, et depuis l'on a constaté l'existence de pareils amas en Écosse, en Angleterre, à Saint-Valery-sur-Somme, en Amérique, en Australie et dans la péninsule malaise.

Les spécimens de pierre qui figurent derrière les vitrines danoises proviennent des *kjokkenmoddings*, des *tumuli* et aussi des tourbières, très-nombreuses en Danemarck, où elles constituent de véritables mines d'antiquités. Comme types du premier Age, le Musée royal a envoyé des noyaux de silex blanc et noir, des éclats habilement obtenus, des coins triangulaires ou allongés d'inégales dimensions, des ciseaux, des lames de rabot, des poinçons à tête, des couteaux courbes en éclats de silex blond fort bien travaillés, des pointes grossières de lances, de javelots et de flèches, une houe en bois de cerf, une broche d'os et des ossements brisés pour en extraire la moëlle. Sans s'écarter des types ci-dessus, M. Worsaae a tenu à nous en montrer des échantillons plus beaux encore : j'ai remarqué dans son contingent une grande hache triangulaire, des ciseaux très-soignés, des racloirs à préparer les peaux, d'énormes pointes de lances ou de harpons, un poignard dont la forme est nettement arrêtée,

enfin un marteau-hache en bois de cerf, percé d'un trou pour livrer passage au manche; on insérait un silex aiguisé dans l'extrémité creuse opposée au marteau. La collection de M. Wichfeld, d'Engestofe, exposée sous une vitrine spéciale, a été trouvée dans l'île d'Anholt. Cette collection, contemporaine des *kjokkenmoddings*, ne m'a rien offert de saillant que des pointes de flèches en silex munies d'une queue pour les adapter à la hampe, particularité commune avec d'autres armes danoises de même espèce. La haute curiosité qui se rattache à l'envoi de M. Wichfeld, est due à une circonstance exceptionnelle : tous les objets étaient réunis ensemble au moment de leur découverte ; ils formaient donc un atelier des temps primitifs.

Les ustensiles appartenant au second Age de la pierre parlent encore davantage aux yeux et à l'imagination. On se demande comment, avec des moyens bornés et sans l'intervention des métaux, l'homme est arrivé à produire des instruments aussi perfectionnés. Ce serait à n'y pas croire si les outils fabriqués par les sauvages des terres australes ne confirmaient les assertions de la science moderne. Voici d'abord une grande hache triangulaire (0^{m}30 environ) en silex rouge et brun, admirable de poli. Suivent des haches de toutes dimensions, les unes polies, les autres simplement ébauchées ; des celtes ; des marteaux-haches en granit, semblables aux marteaux de nos piqueurs de grès ; une hache à double tranchant. Celle-ci est en diorite, forme de hache-d'armes, percée d'une ouverture circulaire aux deux tiers de la traverse. D'autres haches du même genre, soit diorite, soit porphyre, munies de renflements latéraux, sont ellipsoïdes ou s'effilent en coin à l'une de leurs extrémités. Des ciseaux, des scies, des racloirs à dos demi-circulaire. Une espèce de ciseau en granit présente un manche à bouton, sa

lame émoussée, ne pouvant couper, devait servir à l'agrandissement des trous. Un ciseau, modelé en celte, est évidé sur une face du côté tranchant. Des polissoirs : j'ai été accusé d'avoir, en rendant compte de l'Exposition suédoise, pris des ustensiles analogues pour des patins primitifs ; cette opinion ne m'est pas entièrement personnelle. Un magnifique poignard de silex taillé, lame en feuille de laurier, manche prismatique, pommeau quadrangulaire. Des lances et des harpons, également en silex ; quelques harpons sont barbelés, le reste est uni. Un couteau courbe. Il est regrettable qu'une sorte de fauchard à pointe contournée, long de 0m34 (n° 51 du Musée), ait été laissé à Copenhague. Un disque percé d'un trou au centre. On a trouvé de pareils disques en Bohême, dans une sépulture, et, si je ne me trompe, en France. Je soupçonne là les pièces d'un jeu d'adresse encore usité de nos jours : il consiste à lancer des anneaux en l'air de manière à ce qu'en retombant ils s'enfilent dans un bâton vertical. Des poids de filets à gorge pour maintenir le lien. Des pierres sphériques, ovoïdes ou hexaèdres, à cavités rondes ; on ignore leur destination. Deux colliers d'ambre : le premier, à un rang de gros morceaux bruts ; le second, à deux rangs de cylindres et rondelles évidés, d'un fini remarquable. Tous les objets ci-dessus mentionnés appartiennent au Musée royal. Des débris de peignes en os, même collection, me semblent moins anciens ; leurs ornements, frettes ou cercles disposés en pyramides, accusent une civilisation plus avancée. Du cabinet de M. Worsaae ont été tirés de splendides échantillons qu'il faut renoncer à décrire. J'y signalerai néanmoins des marteaux-haches en granit, munis d'appendices cylindriques ou en bouton ; des haches à double tranchant ; des marteaux cardiamorphes en diorite, achevés ou simplement ébauchés ; des harpons barbelés ou

aiguisés; des pointes de flèches triangulaires à tenons; enfin une énorme lance (0m37) en silex noir, et des vases en poterie noire grossièrement exécutée à la main.

L'Exposition norwégienne montre des haches, des marteaux, des celtes, des racloirs, des flèches et des lances identiques aux instruments apportés du Danemarck. Une lance en silex affecte des dimensions égales à celle de M. Worsaae; des harpons en pierre grise atteignent 0m06 ou 0m07 de longueur. La Norwége possède cependant un racloir que je n'ai pas rencontré ailleurs; il est en serpentine polie, très-mince, et offre à peu près l'aspect d'une machoire de pachyderme. On voit maintenant au Ministère de l'Instruction publique, une collection d'armes et d'outils aztèques, rassemblée par les soins de la Commission française du Mexique. Sauf leur matière, qui est l'obsidienne, les anciens ustensiles mexicains diffèrent peu de nos trouvailles antéhistoriques.

Monuments de l'age du bronze. — M. Nilsson (*Skandinaviska Nordens ur-invanare*, Stockholm, 1862) avance que l'introduction du bronze en Europe est due au commerce phénicien. Les arguments qu'emploie le célèbre professeur suédois pour soutenir sa doctrine peuvent être réduits à cinq: la petitesse des poignées d'épées et des bracelets; le caractère ornemental des objets et les dessins trouvés dans les *tumuli* de l'Age du bronze; les traces évidentes du culte de Baal en Scandinavie; certaines méthodes particulières de pêche et de chasse; l'usage des chars de guerre. On a objecté à M. Nilsson que le culte de Baal s'étendait beaucoup plus loin encore, et que la petitesse des mains caractérisait aussi la race hindoue. Quoiqu'il en soit, l'emploi du bronze, là où nous nous servons de fer, avait cessé longtemps avant notre ère, et l'importation en Occident du cuivre allié à

l'étain revient sans conteste à une influence orientale. Les armes de bronze, n'importe où on les trouve, ont une telle similitude qu'elles semblent toutes fabriquées par le même ouvrier ; elles ne diffèrent que par le détail des formes et du décor. En Danemarck, en Mecklemburg, la spirale est fréquente ; en descendant vers le sud, les cercles et les chevrons dominent la spirale. Or, l'ensemble des motifs ci-dessus apparaît en Égypte aux époques les plus reculées.

Comme ceux de l'Age précédent, les objets en bronze accusent deux périodes distinctes : seulement, à l'inverse des temps de la pierre, la première civilisation du bronze, ère de l'inhumation, se montre de beaucoup supérieure à la seconde, ère de l'incinération, et l'élégance caractéristique de l'une forme un contraste sensible avec la rudesse native de l'autre. Les monuments des Ages du bronze exposés derrière les vitrines sont tous empruntés au Musée royal : ils consistent en outils, armes, vases et ustensiles de toilette. La plupart sont en bronze ; quelques-uns, en pierre ou en or, car la fabrication des instruments de pierre ne cessa pas immédiatement après l'introduction des métaux, et l'emploi de l'or est à peu près contemporain de celui du bronze. Un marteau-hache, en granit, se distingue par l'élégance des ormes et le fini d'exécution : son dos, plat et évidé, est muni d'un léger rebord ; son taillant se courbe en crochet à l'extrémité inférieure ; deux moulures toriques, l'une à la tête du marteau, l'autre à la hauteur de l'emmanchement, rehaussent l'ensemble. Tous les objets dont suit le détail sont en bronze quand leur matière n'est pas spécialement indiquée. Un marteau-hache, forme coin, faces ornées de chevrons au burin, trou cylindrique percé dans le sens étroit. Hache à simple rebord très-mince, dite hache à main, par opposition aux haches à emmanchure ; celle-ci, striée de

lignes horizontales couronnées de chevrons, ressemble plus à un racloir qu'à une arme : on trouve ses analogues en Irlande, et aussi un peu partout. Hache à doubles ailerons, munie d'un anneau latéral ; type répandu en France et en Suisse. Hache à douille circulaire ouverte parallèlement à la lame ; anneau plié à angle aigu ; moulures toriques ; feuilles lancéolées en saillie sur les faces étroites : on l'a rencontrée dans les provinces alpestres. Epées : lame droite à deux tranchants, rétrécie au premier tiers de sa longueur et se renflant légèrement ensuite de manière à imiter la feuille de sauge ; la soie, modelée sur la poignée, se termine en pommeau et fait corps avec la lame ; cette soie, plate et munie de rebords, est percée de six trous pour rivets, deux sur la tige, quatre à la base tournée en demi-cercle ; le milieu de la lame comporte une arète longitudinale, saillante et arrondie ; la poignée devait être garnie d'os ou de corne. Epées : lame analogue aux précédentes, mais plus large et plus accentuée ; poignées en bronze à pommeau rond ou carré sommé d'une tête de clou, la tige est striée ou perlée, la garde, demi-circulaire à l'extérieur, s'évide en cercle à l'intérieur ; quatre ou cinq gros clous rivés fixent la garde à la lame. Le Musée royal possède un grand nombre d'armes de ce genre, à pommeaux circulaires, carrés, ou à antennes en volutes ; les poignées, en bronze, sont prismatiques ou cylindriques, richement décorées de stries, chevrons, perles, disques et spirales ; leurs clous d'attache varient de quatre à neuf ; toutes ont des gardes circulaires ; les lames, en feuille de sauge, sont renflées au centre ; l'arète centrale, aigue ou arrondie, est souvent accostée d'une double rainure en V. L'épée (n° 134, M. R.) offre une lame très-compliquée dont la partie supérieure est couverte de denticules écaillés. Dagues : large lame en V à renflement longitudinal, arrondie

vers le haut ; soie nulle ; les poignées manquent : d'après un exemple intact, trouvé en Normandie, l'emmanchement des dagues ne différait pas de celui des épées. Les mêmes types de dagues et d'épées ont aussi été découverts en Asie, Grèce Italie, Bretagne, Normandie, France centrale et méridionale, Suisse, Autriche, Hongrie et Irlande. Une série de poignards microscopiques mérite d'être signalé : ils étaient placés sur les urnes cinéraires et non à côté ; on doit y voir des offrandes symboliques ou une réduction des armes du mort. Les lances et javelots, à douille cylindrique ornée de moulures toriques ou de lignes gravées, ont une longueur variant entre 0m55 et 0m12, douille comprise : ces armes ont l'aspect d'une feuille aiguë, à renflement conique prolongé jusqu'à la pointe. Le renflement de la lance, n° 188 du Musée royal, est prismatique et côtelé. Les types précités, sauf le dernier, sont communs à toute l'Europe ; on a néanmoins trouvé en Hongrie deux lances, l'une à encoches, dont les renflements comportent des arêtes centrales. Les couteaux ont des lames courbes terminées en pointe ou en crochet ; certaines (n°s 160 et 161, M. R.) sont circulaires ou en triangle ; la plupart sont rudentées ou gravées ; l'une d'elles (n° 167, M. R.) porte sur le dos un cygne en relief : quelques manches (n°s 168, 169, 170, M. R.) ont des pommeaux en roue munie d'anneaux pour la suspension ; un autre manche (n° 166, M. R.) présente une statuette vêtue du *semicinctium*, collier de perles à double rang, anneaux exagérés aux oreilles : le type de cette figurine, qui tient à deux mains un *sinum* hémisphérique, rentre dans la statuaire indo-égyptienne. Des couteaux ou rasoirs sont en forme de proue ; leur manche court et tourné en spirale se replie sur le dos de la lame ; cette lame comporte généralement l'image gravée au trait d'un navire scandinave. Je ne m'arrêterai pas à détailler les scies,

pinces, boutons, épingles et fibules ; il y en aurait pour trop longtemps, et bien des objets hors ligne sont encore à mentionner. Un *frontale* (ἄμπυξ), arrondi par le haut, plis réguliers horizontaux, bordure chevronnée. Ces *frontalia*, dont on voit d'autres exemples au Musée royal (nos 216 et 217), coiffent souvent les femmes et les déesses sur les vases antiques. Une couronne se rapproche du style égyptien : le cercle, façon torsade, se renfle à chaque extrémité en col d'*uræus ;* le fermoir consiste en deux spirales qui se dressaient sur le front comme les antennes d'un insecte. J'ai parlé ailleurs des bracelets en hélice ; je n'y reviendrai donc pas. J'appelle maintenant l'attention sur deux cônes effilés, *tutuli*, issant d'un cercle plan et sommés d'un large bouton. Ces *tutuli* sont creux et pourvus intérieurement d'une *énarme* métallique qui servait à les attacher sur un objet quelconque. L'un (0m058 d., 0m046 h.) manque d'ornements ; l'autre au contraire (0m208 d., 0m128 h.) est couvert de disques, de torsades et de chevrons gravés. Etaient-ce des *umbo* de bouclier ou des cimiers de casque ? Je ne m'aventure pas à répondre, mais je renvoie les lecteurs désireux d'approfondir la question à la sorcière, *saga,* figurée sur une peinture antique de Pompéi ; cette femme est coiffée d'un chapeau analogue aux *tutuli* scandinaves, et, il faut le dire aussi, aux chapeaux bressans. Une curieuse trompette (1m05 environ de longueur) a quelques rapports avec l'instrument hors d'usage connu sous le nom de serpent ; elle est courbée en S ; le tube, cerclé de moulures toriques, a 0m06 de diamètre au pavillon et s'effile graduellement jusqu'à l'embouchure, près de laquelle une série de petites lames trapézoïdales est accrochée par des anneaux ; un cercle (0m260 d.), large de 0m00 rehaussé et de huit bossettes, environne l'orifice du pavillon. On voit d'autres trompettes semblables au

Musée royal (nos 199 et 201); le fragment n° 200 est muni d'une élégante chaînette de suspension. Une sorte d'écuelle cylindrique (0m156 d., 0m81 h.), dont le *fac-simile* est exposé, n'a pas encore reçu d'attribution satisfaisante; le fond, cône évasé, présente une décoration très-riche, étoile entourée de disques et de demi-oves disposés en cercle sur un champ guilloché; la cuve, renforcée de quatre boudins, est pourvue de deux oreilles carrées; le couvercle, plat et uni, a une anse centrale. J'ai réservé pour la fin une tasse d'or (*sinum*) excessivement curieuse : elle est hémisphérique et sans pied; le fond, la panse et les lèvres sont ornés de stries, de cercles concentriques et de torsades; la gorge, nue, est contournée par une tringle d'or à jeu libre, qui se prolonge en branche rectiligne à l'extrémité de laquelle apparaissent deux petits disques mobiles à écrou; une anse en S, formée d'un épais fil d'or enroulé autour d'une âme, se termine en tête de cheval grossièrement modelée. Pour rapporter ce manche après coup on a pratiqué un trou ovoïde au fond de la tasse; une soudure et trois rivets en bronze fixent la queue. Onze vases pareils ont été trouvés sur un seul point dans l'île de Fionie, en 1863; c'étaient probablement des présentoirs, *præfericula*. Il me paraît vraisemblable qu'avant de servir au culte, les tasses de Fionie étaient employées à un usage profane; les coupes à boire, nos 278, 280 et 281 du Musée royal, confirment mon assertion : d'ailleurs les accessoires montrent une grande infériorité vis-à-vis de la délicatesse qui caractérise l'objet principal.

Les urnes cinéraires danoises de l'age du bronze sont en poterie noirâtre, unies, striées ou chevronnées; leurs types variés se rencontrent en France, en Hongrie et un peu partout. Un spécimen exposé (0m215 h.) a la forme d'un cône tronqué à panse renflée; il manque d'ornements.

MONUMENTS DE L'AGE DU FER. — M. Worsaae divise aussi l'Age scandinave du fer en deux périodes ; l'une est contemporaine des Grecs et des Romains, l'autre s'étend des successeurs de Constantin le Grand à l'an 1030, époque de l'établissement définitif du christianisme en Danemarck. Les épées de la première période sont à lame droite, offrant au centre une arête prismatique ou une large gouttière ; leurs poignées mesurent de 0m07 à 0m15 en longueur, tandis que celles de l'âge du bronze n'ont que de 0m05 à 0m06 ; les gardes sont peu saillantes : la bouterolle d'un fourreau de bronze richement décoré (n° 380, M. R.) se termine en anneau. Un sabre exposé (0m64, soie comprise, sur 0m06 en moyenne) a la forme d'un couteau de table pointu. Les cognées, très-allongées, sont légèrement arquées en-dessous. Les ciseaux — celtes d'après M. Worsaae — ont une douille cylindrique et une lame évasée. L'*umbo* des boucliers est, soit hémisphérique, soit conique avec un appendice proéminent. Les fers de lance ont quelquefois un renflement arrondi comme les types de l'âge précédent ; un magnifique spécimen orné de cercles concentriques damasquinés en argent, présente une arête aigue ; sur un autre, également exposé, la moitié inférieure de l'arête est aplanie : les bouterolles sont coniques et très-effilées. Les pointes des flèches s'allongent en feuille ou en clou pyramidal ; une ou deux barbes distinguent les harpons. Le fer est l'élément de tous les objets ci-dessus désignés. Les mors de bride sont en bronze et composés de grands anneaux réunis par des traverses. Un peigne d'os, à poignée arquée couverte d'enroulements, rappelle le type du peigne en bronze d'Osztropataka. Les bijoux en or du premier Age du fer sont élégants et bien exécutés : je citerai un bracelet massif, forme anneau biseauté ; l'arête médiane, torsade ciselée, est prolongée par un cordon

d'ꝏ au burin ; les extrémités se renflent en cônes dont les bases appliquées l'une contre l'autre servent de fermoir ; les cônes et leurs branches sont décorés de stries et de torsades. Une charmante pendeloque (0m056) témoigne encore plus de l'extrême habileté des anciens orfévres danois ; on croirait voir un bijou étrusque ou égyptien. Cette pendeloque a la forme d'une corbeille (*calathus*) ; le couvercle est sommé d'un anneau pour la suspension ; le pied est annelé, et du fond s'échappent cinq glands réunis en bouquet. L'ensemble est rehaussé de filigranes ; une œuvre plus délicate et mieux entendue serait difficile à trouver : j'en dirai autant de trois bagues, dont une seule a été transportée à Paris ; leur similitude avec certaines bagues pharaoniques, publiées par M. Prisse d'Avennes, est incontestable.

A l'Age du fer appartiennent également des *bractées* (minces feuilles circulaires de métal estampé) en or, destinées à être suspendues au col comme la *bulla*. Le Musée royal en possède un grand nombre. Certaines sont faites à l'imitation des monnaies impériales de Constantin, Constant et Léon I ; d'autres montrent des figures barbares et des légendes runiques ; une seule porte des inscriptions pseudo-coufiques. Deux bractées munies d'anneaux tubulaires sont exposées ; la première (0m028, d.), bordée d'une couronne de perles, offre l'image grossière d'un dragon ; la seconde (0m081, d.), a une ornementation singulière qui lui donne l'apparence d'un monument égyptien ou mexicain. Trois cercles concentriques, où courent des taureaux, des profils humains et des demi-oves en séries continues, encadrent une tête couronnée de perles posée sur un taureau sanglé par le milieu du corps. La queue triangulaire de l'anneau est couverte d'ꝏ en filigrane. Une grande fibule d'argent ciselé, forme anneau brisé, renflements sphériques à l'inter-

ruption, broché en stylet : ce type est fréquent en Angleterre. Fibule trilobé en bronze (0m088) ; entrelacs en relief où dominent les bras humains. Fibules en dos de tortue ; bronze : j'en ai parlé à l'article *Suède et Norwége*. Fibule en argent doré, octogone oblong (0m090 h., 0m040 l.) à pans concaves ; une grosse torsade libre la contourne ; un pied de bœuf amortit chaque angle ; des enroulements gravés et des perles ciselées décorent les bandeaux intérieurs : admirable modèle byzantin. On a joint aux originaux deux *fac-simile* de fibules argentées, à tête carrée ; l'une (0m15, h., 0m07, l.) est intacte, pont arqué, queue en losange découpée ; entrelacs, cercles et mufles d'animaux : de l'autre, il ne reste que la tête (0m05, h., 0m06, l.), sommée de deux dragons affrontés devant un masque à moustaches, et le pont (0m04, d.), bouclier rond comportant un masque pareil. Le style de ces objets est barbare ; on en a trouvé d'analogues à Charnay, mais aucun n'est aussi élégamment travaillé que les spécimens danois. Un fragment de bracelet d'or en hélice est orné de croissants perlés, ciselure en creux. Une ravissante *armilla* d'argent mériterait d'être copiée par nos bijoutiers ; elle simule une tresse mélangée de gros brins et de filigranes. Un collier d'or cylindrique, formé de deux parties à écartement libre, a pour fermoir un double crochet. Tous les colliers et bracelets en métaux précieux du Musée de Copenhague sont empreints d'un rare cachet de distinction. Les bagues ont aussi leur caractère particulier ; l'une d'elles, en or, à usage d'archer, mesure 0m037 de hauteur ; l'anneau se compose de six serpents réunis par la queue, leurs têtes maintenant un demi-cylindre à cannelures horizontales. En fait d'armes, un arc en hêtre et sa flèche en frêne ; cette dernière porte encore trace de plumes : un bouclier rond, en bois jadis recouvert de lames d'argent, garniture de bronze, *umbo* sail-

lant en fer. Arc, flèche et bouclier proviennent des tourbières. Trois épées droites appartiennent à la période normande, VIIe siècle au Xe : les lames sont évidées ; l'une d'elles, terminée en sabre, a 0^m084 de largeur, les autres varient de 0^m054 à 0^m060 sous la garde. Les poignées ont de 0^m10 à 0^m13, les gardes rectilignes, de 0^m12 à 0^m15 ; les pommeaux sont en tête de clou, coniques ou trilobes. La lame n° 495 (M. R.) est chargée d'une inscription runique indéchiffrable. Les sabres sont légèrement arqués et s'effilent en pointe très-aigue (n° 496, M. R.) ; les lances, en losange, présentent une arête centrale (n° 498).

En 1639 et en 1734, on découvrit à Mœgeltœnder deux oliphants à l'usage des anciens rois de la mer ; ces instruments étaient en or ; ils furent volés en 1802. Leurs moulages, heureusement conservés, figurent à l'Exposition. Les ciselures offrent des guerriers armés de l'épée et du bouclier rond ; des personnages nus, coiffés de hautes cornes ou plumes, tenant à la main un épieu et *l'anneau de serment ;* des cerfs poursuivis par des chiens. Des poissons, des reptiles, des arabesques, des étoiles, le tout au pointillé, complètent cette ornementation de style barbare quant aux reliefs ; on croirait voir une œuvre américaine primitive. L'oliphant trouvé en 1734 porte en caractères runiques l'inscription suivante :

Ek Hleva gastim Holtingam horna tavido.

En voici mot pour mot la traduction latine : *Ego Hleva hospitibus de Holt cornu dedi.* Je dois lecture et traduction à l'obligeance de M. Valdemar Schmidt.

Tissus. — La peau des animaux fournissait sans aucun doute aux hommes primitifs leur principal article de vête-

tements ; l'industrie du tissage n'était cependant pas inconnue alors. Wangen et Robenhausen, stations lacustres de l'Age de la pierre en Suisse, ont présenté en assez grande quande quantité des morceaux de treillis grossier à mailles carrées, fait avec des fibres de chanvre ou des brins de paille. Le *tumulus* de Treenhoi (Jutland), fouillé en 1861 par MM. Worsaae et Herbst, gardait intact le costume d'un chef qui vivait aux temps de l'Age du bronze, bonnets, manteau, chemise et châle ; le tout en laine brune. Le fragment exposé consiste en un épais tricot à mailles régulières, assez bien exécuté (M. R.). A-t-il été travaillé à l'aiguille ou avec les navettes en pierre dont j'ai parlé ailleurs ? Un autre lambeau trouvé dans une sépulture de l'Age du fer (M. R.) est également en laine brune; la maille lâche figure un chevronné oblique ; une bordure assez haute prolonge le tissu. Cette bordure, composée de larges bandes alternant avec d'étroits cordons, s'effile en franges dont la crête dessine un bâton rompu. L'ensemble ne manque pas de goût. Le métier à tisser des îles Feroë, apporté au Champ-de-Mars, remonte à une haute antiquité; il est beaucoup moins compliqué que le métier romain et même que le métier égyptien tel qu'il existe sur les peintures des hypogées. Deux montants verticaux supportant une traverse (*jugum*) ; pas d'ensouple (*insubulum*); deux lames (*arundines*) : les lisses (*licia*) sont tendues au moyen de poids en pierre (*pondera*) ; le battoir (*spatha*) est un grand os de cétacé taillé en fer de lance ; la navette (*alveolus*) et les aiguilles (*radii*) sont aussi en os. L'étoffe (*pallium virgatum*) est en lin, rayée blanc, jaune, noir et rouge ; son grain est très-serré.

Artillerie. Armurerie. — Les armes exposées par le Danemarck proviennent de l'arsenal royal de Copenhague. J'ai

remarqué dans les vitrines une épée à double coquille, pommeau et garde ciselés ; une épée à large coquille, poignée en fer doré et ciselé, pommeau à figurines ; une épée dont la poignée et la garde en fer se composent de serpents enroulés. Comme les deux armes précédentes, ce chef-d'œuvre de ciselure date du XVIe siècle. Un sabre droit, tranchant d'un seul côté, au millésime de 1564 ; poignée à coquille ; garde ornée d'un lion. Hallebardes, mousquets et fusils réunis en faisceaux ; XVIe siècle au XVIIIe : plusieurs ont une importance historique. Un gros mousquet à mèche, 1535. Une arquebuse à rouet, platine richement ciselée, et d'autres armes de chasse, également à rouet, bois marquetés d'ivoire ; XVIe siècle. Des fusils à *magasin* ou à *répétition*, 1650. Une carabine à rouet : postérieurement à sa fabrication on a fixé sur la crosse une plaque de cuivre gravé représentant un combat de cerfs ; une inscription en langue danoise constate que, l'an 1652, Christophe Lindenau se servit de cette carabine à la chasse. Des fusils et carabines ; canons, platines et plaques de couche décorés de ciselures élégantes : XVIIIe siècle. Un mousquet à mèche se chargeant par la culasse ; environ 1650. Un mousquet-revolver à huit coups, platine à rouet, bois incrusté d'ivoire : on lit sur la crosse le monogramme D. F. A., ou à peu près, et la date 1597. Le mécanisme doit se tourner avec la main après chaque décharge ; c'est l'enfance de l'art, et, jusqu'à la découverte d'un spécimen plus ancien, l'invention du revolver me semble revenir aux armuriers danois. La culasse et le tonnerre hexagone d'une hacquebute à croc ; XVe siècle : elle est en fer ; une longue tige tient lieu de bouton de culasse ; près de la lumière, une poignée s'adaptait jadis à un manche en bois. Un *quennon* de rempart, en fer, pêché sur les côtes de l'île d'Anholt ; seconde moitié du XIVe siècle. L'affût de

ce curieux engin consiste en un tronc de chêne équarri et creusé, portant sur un cylindre de bois foré de mortaises aux extrémités ; deux leviers engagés dans ces trous donnaient à l'arme l'inclinaison voulue pour le pointage. La pièce, cerclée, n'a pas de tourillons ; le système d'attache se compose de bandes de métal boulonnées ; ainsi fixée à l'affût, elle ne pouvait se mouvoir indépendamment ; elle se chargeait par la culasse ; calibre, 0m08. Canon se chargeant par la culasse ; XVe siècle. Serpentine de fer (4m environ de longueur) montée sur pivot ; hausse au tonnerre, point de mire avant la bouche. Des bandes de cuivre placées à distances inégales et ne faisant pas le tour complet du canon, ce qui ôte l'idée d'un ornement, servaient probablement à calculer les portées. La volée est octogone jusqu'à une faible distance de la bouche ; là elle se renfle en tête de serpent dont la gueule vomit un prisme godronné en creux. Calibre 0m04 ; chargement par la culasse : 1600. Modèle rayé, en fer, anses et ornements de cuivre ciselé ; 1750. Canon de bronze se chargeant par la culasse à l'entour de laquelle on lit : *Comes de Ahlefeldt invenit*, 1761 : sur le corps apparaît l'écusson royal du Danemarck. Couleuvrine de fer au millésime de 1769 ; elle se charge aussi par la culasse : le corps est orné d'un cartouche couronné encadrant le chiffre C. R. VII. Les inscriptions suivantes règnent sur le renfort de culasse : *Heinrich Schultz inventit* (sic) *et fecit*. — *Hans Christiensen gamst der Schmidt*.

Le coin obturateur du canon d'Anhalt est demi-circulaire ; un boulon le maintenait contre la boîte de charge. Le coin de la pièce de 1600 est quadrangulaire ; queue cylindrique ; pas de boulon. Le système primitif des culasses mobiles semble avoir été en Danemarck l'objet de préoccupations constantes ; les essais de perfectionnement s'y prolongent

sans notables interruptions jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Les Suédois, qui ont aussi exposé une couleuvrine du XVe siècle se chargeant par la culasse, rivalisaient avec leurs voisins en fait d'artillerie. Je n'ai pas eu pour le canon à traîneau de Charles XII tous les égards que méritait cette invention et je suis bien aise d'y revenir. La volée est ornée d'un Cerbère (nom probable de la pièce) vomissant des flammes ; sur le corps, deux C entrelacés et couronnés encadrent le chiffre XII ; deux bandeaux placés avant et après la lumière portent, l'un *anno* 1708, l'autre *me fecit Gerhardt Meyer Holmiæ*. Le bouton de culasse est formé d'une grappe de raisin enveloppée de feuilles. L'écouvillon, que j'avais mal étudié, se compose de trois brosses montées sur autant de roues dentelées, engrenées dans deux roues intermédiaires ; un mouvement rotatoire donné à la hampe s'imprime à tout le système qui fonctionne alors admirablement.

M. Wolfhagen, chambellan de S. M. le roi Christian IX et vice-président de la Commission danoise, représente son pays à l'Exposition. Je dois certes beaucoup à l'affabilité de M. Wolfhagen, mais il me permettra aussi d'offrir à M. Valdemar Schmidt le témoignage d'une gratitude bien justifiée. M. Schmidt, qui dirige la section danoise de l'*Histoire du Travail*, a su, très-jeune encore, conquérir une position distinguée parmi les savants et il n'est pas homme à s'arrêter en si beau chemin. Je terminerai ce chapitre en signalant aux amateurs *les Antiquités du Nord au Musée royal de Copenhague* (Nordiske Oldsager i det Kongelige Museum i Knobenjavn, 1859). L'auteur, M. J. J. A. Worsaae, abandonnant la routine ordinaire du catalogue, s'est borné pour le texte à des notices générales très-courtes qui ouvrent chaque division de son livre ; un type gravé, réduit à l'échelle, avec simple indication de nom et d'éléments, rem-

place la description habituelle : on n'a pas besoin de lire, on voit. L'heureuse innovation de l'illustre maître danois était jusqu'ici sans précédents ; il serait fort à désirer qu'elle trouvât bientôt des imitateurs.

PAYS-BAS.

La richesse a toujours été l'apanage des Pays-Bas ; la domination bourguignonne développa au plus haut degré le commerce et l'industrie dans ces contrées, aussi les beaux-arts, corollaire obligé de la prospérité matérielle chez un peuple intelligent, ne tardèrent-ils pas à y prendre la large place qu'ils occupent encore aujourd'hui. Notamment à partir du XVe siècle, l'art industriel fleurit dans les Provinces-unies, où textrine, orfévrerie, céramique, commencèrent dès lors à produire une série de chefs-d'œuvre dont la tradition passa aux générations successives.

Le mobilier domestique et l'orfévrerie civile ont fourni les principaux contingents de l'exposition néerlandaise ; à ces trésors, les églises catholiques du Limbourg auraient pu joindre leurs antiques merveilles d'orfévrerie religieuse, mais la Commission présidée par M. le Conseiller d'État Van Oordt a cru devoir borner ses emprunts aux Musées et aux collections particulières. Les voyageurs qui, comme moi, ont visité Maëstricht, regretteront cette mesure ; autre chose serait de la blâmer. D'ailleur, M. David Van der Kellen, chargé d'organiser la section néerlandaise de l'*Histoire du travail*, a placé dans sa galerie une telle profusion de curiosités ou de magnificences que la meilleure volonté ne saurait y introduire le moindre supplément. M. Van der Kellen, membre très-actif de la Société royale d'archéologie d'Am-

sterdam dont il dirige aussi les collections, est l'auteur d'un important ouvrage sur les antiquités du royaume des Pays-Bas (*Nederlands Oudheden*, 2 vol. in-4°; La Haye, 1861). Un double texte rédigé en français et en hollandais, 97 planches dessinées et gravées par M. Van der Kellen lui-même, recommandent à l'attention publique ce livre déjà fort apprécié en Allemagne. Je veux remercier ici M. Van der Kellen de l'obligeance qu'il a mise à m'ouvrir ses vitrines et à m'en détailler le contenu ; sans les explications du savant hollandais, ma tâche eut été par trop difficile à remplir.

Sculpture et toreutique. — Les monuments de ces catégories sont assez nombreux à l'exposition néerlandaise et leurs dimensions sont en général petites. Dix statuettes de comtes et comtesses de Hollande : Ada ; Guillaume II ; Jean II, d'Avesnes ; Louis V ; Marguerite, sa femme ; Guillaume III ; Philippe le Bon ; Michelle de France et Isabelle de Portugal, première et troisième épouses du duc ; Marie de Bourgogne. Bronze ; XVe siècle, 2e moitié ; collection de l'Hôtel-de-Ville d'Amsterdam. Une très-belle statue de la Vierge portant l'Enfant Jésus : marbre blanc, carnations peintes, cheveux et parures de vêtements dorés ; XIVe siècle ; cabinet de M. Schaepkens. Statuettes et groupes en bois ; XVe siècle. Un des groupes, sculpture remarquable, représente un homme âgé et une femme qui s'embrassent fraternellement ; je crois y reconnaître la figure symbolique de l'Immaculée Conception telle qu'on la peignit au XVIe siècle sur un vitrail de l'abbaye de Ferrières (Loiret) : cabinet de M. Hermans. Un buste de sainte, grandeur naturelle ; bois recouvert de toile collée et peinte ; cheveux dorés, ornements fleurdelysés ; magnifique travail italien du XIVe siècle : à M. Cuypers. Un beau groupe en bois ; charge de cavalerie ;

XVIIe siècle : à M. Coster. Atlas portant le ciel sur ses épaules, charmante statuette en argent de P. Van Vianen ; Musée dit *Trippenhuis*, à Amsterdam. Plusieurs diptyques en ivoire ; sujets religieux : XIVe siècle. Plaques d'ivoire sculpté ; sujets mythologiques : dernier siècle. Diptyque en bois ; commencement du XIVe siècle : à M. Van der Kellen. Délicieux petit crucifix en buis, sculpté avec un art infini ; à chaque extrémité de la hampe et des bras se trouve un bas-relief microscopique sur coulisse, recouvrant d'autres bas-reliefs encore mieux exécutés. Le revers offre une décoration semblable, et de plus, au point correspondant à la tête du Christ, une boîte circulaire dont le fond et le couvercle sont également sculptés à l'intérieur. Toute la légende de la Passion figure sur ce chef-d'œuvre auquel est joint une charmante noix diptyque du même genre. Crucifix et noix datent du XVIe siècle : à M. Jitta, d'Amsterdam.

Numismatique. — Types en or et à fleur de coin des monnaies de cuivre, argent ou or, frappées en Hollande pendant le XVIIe siècle. Cette fantaisie de Crésus appartient à M. Lopez de Suasso, d'Amsterdam.

Cuivre gravé. — Plaque tumulaire de Gisbert de Raet, prêtre de l'église de Saint-Jean, à Gouda, qui mourût en l'année 150^5. Les quatre symboles évangélistiques cantonnent un ange portant deux écussons armoriés ; sur la bordure qui encadre l'ange on lit ces passages de Job : *Et rursum post tenebras spero lucem.* — *In tenebris stravi lectulum meum.* A M. Van der Kellen.

Luminaires. — Un grand lustre, cuivre fondu et ciselé : trois rangs de bobèches alternantes ; au centre, la Vierge

qu'environne une branche de lierre courante ; cul-de-lampe octogone. XVe siècle ; à M. Six, d'Amsterdam. Lustre, dit hollandais, en cuivre fondu et battu ; XVIIe siècle : Société archéologique d'Amsterdam. Lanterne très-curieuse, cuivre gravé ; chandelier de cuivre à deux branches, ayant pour tige une statuette de saint Christophe ; chandelier à porte-lumière mobile, fer forgé : ces trois derniers objets appartiennent à M. Van der Kellen et datent du XVe siècle. Luminaires d'église en fer forgé montés sur de hautes tiges, bras rétractiles pour écarter ou rapprocher le flambeau à volonté ; XVIe siècle : à M. Van den Bogaerden. Mouchettes en cuivre ornées du portrait de Don Juan d'Autriche ; quatre paires de mouchettes en fer ou en cuivre ciselé et gravé ; XVIe et XVIIe siècles : à M. Van der Kellen.

Serrurerie. — Une intéressante et nombreuse collection de serrures, clefs, cadenas, heurtoirs, crémaillères ; XVIe et XVIIe siècles : à MM. Van der Kellen et Van den Bogaerden. Grils de cuisine d'une rare élégance ; XVIe siècle : à M. Van den Bogaerden. Étriers et éperons à molettes énormes.

Bronzes. — Un *aquamanile* en forme de lion ; l'animal a sous le ventre une ouverture dont le but reste inexpliqué ; XIIIe siècle : Musée frison de Leeuwarden. Un second *aquamanile*, aussi en forme de lion, la queue se raccordant avec un dragon qui sert d'anse ; le biberon sort de la gueule du lion. Ce morceau du XIIIe siècle est d'une parfaite conservation : à M. Van der Kellen. Deux encensoirs fondus et ciselés ; XIIe et XIIIe siècles : Musée de Leeuwarden. Plusieurs plats repoussés ; XVIIe siècle. — Divers.

Ustensiles de table et de toilette. — Kanne en étain

gravé; XVIe siècle : à M. Van der Kellen. Couteaux à manches et gaînes en bois richement sculpté ; fin du XVIe siècle. Fourchettes, cuillers et couteaux, manches en ivoire sculpté ; XVIIe siècle. Un joli peigne en bois sculpté et découpé ; XVe siècle : à M. Van der Kellen. Trois chaussepieds en corne, à sujets gravés ; style Renaissance. Deux appartiennent à la Société archéologique d'Amsterdam ; le troisième, où figurent l'histoire de l'Enfant prodigue et le millésime 1578, est à M. Van der Kellen.

AMEUBLEMENT. — Plusieurs coffrets en fer forgé, découpé et gravé ; un coffret en cuir gauffré et doré ; XVe et XVIe siècles: à MM. Van der Kellen et Van den Bogaerden. Un dressoir en chêne sculpté ; le coffre est soutenu par quatre piliers ; la table inférieure repose sur quatre lions ; XVe siècle : Société archéologique d'Amsterdam. Un magnifique baromètre en bois sculpté ; XVIIe siècle. Personnages peints sur tôle découpée (1^m de haut), costumes du temps de Louis XIV : on rangeait ces figures dans les vestibules et les appartements dont elles animaient la solitude. Le goût flamand et hollandais orne encore les jardins de statues habillées et coloriées. Six chaises en bois sculpté ; XVIIe siècle : à MM. Van der Kellen et Enschede. Une chaise en bois sculpté et doré provenant de la cathédrale d'Utrecht ; un écusson armorié, quatre fasces au lion naissant mis en chef, apparaît sur ce meuble dont la forme est antique, mais auquel je n'ose assigner une date certaine : au Ministère de l'Intérieur. On voit dans la galerie suédoise de l'*Histoire du travail* un curieux fauteuil en bois, jadis à l'usage de l'évêque Brynolf III, d'Husaby, et conservé dans l'église de cette ville. Les montants, gros balustres tournés à renflements sphériques, sont peints en rouge; le dossier, les accoudoirs et les

flancs, rectangulaires, sont garnis de petits balustres à pommettes serrés les uns contre les autres; l'intervalle compris entre les pieds de devant est occupé par une arcature en plein cintre : le tout peint en vert. Le style de ce fauteuil est byzantin ; il doit remonter au XIIIe siècle.

Tissus et broderies. — Riche collection d'orfrois, parmi lesquels j'ai distingué un bel arbre de Jessé brodé, soie au passé et or couché, sur fond de velours; XVIe et XVIIe siècles : Société archéologique d'Amsterdam et cabinet de M. Van den Bogaerden. Trois grandes tapisseries : marines par Jan de Maegt. Souvenirs de batailles navales gagnées sur l'Espagne en 1574 et 1576, ces tapisseries, faites à Middelbourg, l'an 1593, et appartenant au Ministère de l'Intérieur, sont chargées d'inscriptions qui célèbrent la victoire des Hollandais. En voici le texte :

N° 1. — Ut Medioburgum solvat dura obsidione,
Wallachriæ ad littus classis Ibera venit;
Incensis obstat Zelandus navibus, unam
Vi capit, et classem spargit Iberiacam.

N° 2. — Clauserat Hispanus portumque urbemque Zyringi,
Navibus et palis, arcibus atque viris.
Per medias naves, palos, arcesque, virosque,
Zelandus rumpens, sustulit inde duas.

N° 3. — Dum struit ad Lillo classem spe victor Iberus,
Qua se Mattiacos vincere posse ratus;
Ille ferox ipsis inopina vincitur arte :
Præda fit in cinerem versa repente perit.

Orfévrerie religieuse. — Reliquaires et monstrances en cuivre doré; XIIIe siècle au XVIe : à M. Van der Kellen. Ostensoir gothique en argent; commencement du XVIe siècle : à M. Hermans. Ostensoir d'argent, accosté d'anges suppor-

tant une couronne ; premières années du XVIIIe siècle : à M. Van den Bogaerden. Deux ciboires, argent et vermeil ciselés, très-grands et très-lourds d'aspect ; l'un sommé d'une double croix, l'autre muni d'une seconde coupe qui amortit son couvercle ; XVIIIe siècle : à M. Hermans.

ORFÉVRERIE CIVILE. — Cette branche de l'art industriel est l'un des puissants attraits à l'Exposition néerlandaise. Dans un pays où Confréries et Corps de métier surent maintenir longtemps leurs priviléges du Moyen Age, ces institutions, à la fois riches et considérées, rivalisaient entre elles pour le luxe des insignes ou des symboles. Colliers, plaques et coupes d'honneur étaient commandés aux artistes les plus habiles, et l'on ne regardait pas à la dépense lorsqu'il s'agissait d'éclipser une autre *ghilde*. Parmi les nombreux colliers en métaux précieux, formes et dates diverses, exposés au Champ-de-Mars, je signalerai aux amateurs les objets dont la description va suivre. Collier des arquebusiers (*Kloveniers*) d'Amsterdam ; vermeil repoussé et ciselé ; ornement courant, une guirlande de fleurs mêlées à des griffes d'oiseau (*Klaauw*) : admirable travail. Collier des archers (confrérie de Saint-Sébastien) d'Amsterdam ; argent et vermeil rehaussés de pierreries ; motif, le briquet de la Toison-d'Or. Collier des arbalétriers (confrérie de Saint-Georges) d'Amsterdam, merveille de ciselure en argent et vermeil ; ornement principal, le *jardin hollandais*, clayonnage circulaire, fermé par une barrière et renfermant un lion ou un bouquet de fleurs alternatifs ; un cul-de-lampe en feuilles de vigne supporte les *jardins* que des guirlandes rejoignent entre eux ; fermoir, un mufle de lion. Ces trois insignes appartiennent à la ville d'Amsterdam ; XVIe siècle. Collier des archers de La Haye (Saint-Sébastien) ; vermeil émaillé de vert ; orne-

ments, couronnes traversées par des flèches en sautoir, alternant avec le briquet de la Toison-d'Or radié à l'une de ses extrémités; XVIe siècle: Musée de La Haye. Collier d'une confrérie de Saint-Georges; argent ciselé; bijou, une aigle éployée chargée d'un saint Georges en cœur: XVIIe siècle. Deux insignes analogues; cabinet de M. Willet.

Les cornes et coupes de corporations servaient à offrir le vin d'honneur dans les réunions solennelles. La forme de ces ustensiles offrait à l'imagination des artistes un champ assez vaste pour s'y mouvoir à l'aise, aussi les vases à boire des *ghildes* hollandaises ont-ils été traités par les orfévres avec une prédilection marquée. Les spécimens exposés sont tous dignes d'attention, et je dois en laisser beaucoup trop dans l'ombre. Corne de la confrérie de Saint-Sébastien (Amsterdam); monture en argent; pied, un groupe de statuettes représentant le supplice du saint: 1565. Corne de la confrérie de Saint-Georges (Amsterdam); ce vase, entièrement d'argent repoussé et ciselé, a pour pied un édicule à jour, renfermant le *jardin hollandais* et supportant un énorme dragon dont la tête est traversée par une lance. L'animal, étendu à la renverse, enserre dans ses quatre pattes la corne sur le dos de laquelle saint Georges, à cheval, brandit son sabre en face d'une femme agenouillée; figures en ronde bosse. Corne des *Kloveniers* d'Amsterdam; monture en argent; pied, groupe formé par un lion et un crocodile grimpants au tronc d'un arbre. L'embrasse ou anneau a pour motifs saillants le *Klaauw* et les armes de la ville; le lion de Hollande, en ronde bosse, se dresse au sommet. Les deux derniers vases sont du XVIIe siècle; tous trois appartiennent à la ville d'Amsterdam. Corne des bateliers de Nimègue; les noms des membres de la corporation sont gravés sur de petits écussons d'argent accrochés à l'entour; 1646 : Musée

de Nimègue. Corne de la Société de Saint-Hubert (chasseurs); cristal de roche gravé, Diane et Actéon; monture en argent ciselé, vie de S. Hubert; on y lit cette dédicace :

Gegeven anno 1630 Ian Van Schoterbosch eerste president
v n S. Huberts gilt, anno 1613.

A la Société, à Haarlem. Gobelet (*Hensbeker*) des menuisiers d'Arnhem; argent repoussé; les outils professionnels en miniature sont suspendus à la couronne du couvercle qui est amortie par une statuette de saint Joseph; inscriptions et symboles héraldiques des chefs de diverses corporations : 1655. Gobelet en argent des forgerons d'Arnhem; le couvercle est sommé d'une jolie statuette de saint Éloi : 1615. Gobelet des marchands de vin de la même ville; un Bacchus caractéristique surmonte le couvercle : 1714. La ville d'Arnhem possède ces trois objets. Coupe des brasseurs de Haarlem; argent ciselé; forme et style Renaissance; un charmant groupe, saint Martin et le pauvre, surgit au centre du couvercle; 1604 : Musée de Haarlem. Je ne veux pas quitter les corporations sans indiquer encore quelques objets à leur usage. Un beau choix de médaillons parmi lesquels je signalerai l'écusson de la *ghilde* des bateliers de Nimègue; il consiste en un vaisseau Moyen Age, argent et vermeil, suspendu à une chaîne; fin du XVIe siècle : Musée de Nimègue. Six plaques d'argent repoussé à symboles funèbres; on les plaçait sur le drap mortuaire des membres du *Zakkendragersgilde;* 1782 : à la ville de Rotterdam. Boîte d'un huissier de Zwolle; argent et vermeil; au centre, saint Michel terrassant le diable; écusson armorié d'une croix; XVIe siècle : à la ville. Boîtes des huissiers d'Amsterdam; on y voit une barque avec deux guerriers vêtus à l'antique

supportant les armoiries émaillées de la ville, de gueules au pal de sable chargé de trois flanchis d'argent; ces guerriers tiennent en outre les étendards de l'Empire et de la Hollande, d'or au lion de gueules : ville d'Amsterdam. Une collection de verges d'huissiers; baleine montée en argent; la plupart sont de la fin du XVIe siècle : les plus belles viennent de Nimègue et de Groningue. Cinq pieds de coupe en vermeil ciselé aux armes de la ville d'Amsterdam; chaque bourgmestre avait le sien; 1606 : ville d'Amsterdam.

Comme magnificence, l'ancienne argenterie des particuliers ne le cédait pas en Hollande à l'argenterie que j'appellerai publique; l'exposition néerlandaise regorge de vaisselle privée, et mon embarras est grand pour en désigner toutes les œuvres remarquables sans outrepasser de justes limites. Je me risque néanmoins et sollicite une indulgence que motiveront des lacunes inévitables. Hanap de vermeil ciselé; couvercle amorti par une statuette de Mars; coupe ornée de reliefs figurant le passage du Rhin effectué en 1546 par Maximilien d'Egmond; l'inscription suivante est gravée sur le bandeau qui contourne la lèvre du vase :

XV septemb. MDXLVI, Maximilianvs comes a Bvren, invitis hostib. trajecto Rheno, Cæsareis castris svas comivngit copias.

Cette œuvre, du plus beau style flamand de la Renaissance, fut donnée, en 1551, par le marquis Maximilien de Bourgogne à la ville de Veere, à qui elle appartient encore aujourd'hui. Gobelet en vermeil, forme ciboire, trouvé en 1573 sur le vaisseau amiral espagnol; le couvercle est sommé d'un personnage tenant une épée et un bouclier aux armes de Bossu : à la ville de Hoorn. Coupe conique et godronnée en

cristal de roche; monture en émail; pied et nœud ciselés; couvercle à double bouton saillant. Le bouton intérieur représente une licorne qu'accompagnent divers animaux en bas-relief; le bouton extérieur figure un sanglier: autour, l'entrée d'un général dans une ville conquise; les soldats romains s'y trouvent mêlés aux Barbares. Ce merveilleux travail du XVIe siècle a été donné par S. M. le roi Guillaume III à la Société archéologique d'Amsterdam. Une suite de coupes ciselées, argent ou vermeil, moyennes et petites dimensions; XVIe et XVIIe siècles. Une coupe d'or exécutée par P. Van Vianen, d'Utrecht (1610), présente l'aventure de Diane et d'Actéon, Bacchus, Cérès, l'Amour et le médaillon d'Henri Jules de Brunswick, évêque d'Halberstadt : ce chef-d'œuvre de ciselure est la propriété de S. A. R. Mgr le prince Frédéric des Pays-Bas. Une aiguière et son plat, vermeil repoussé (1614); les victoires de la Hollande sur l'Espagne (1572 à 1607) y figurent en bas-reliefs : ville d'Amsterdam. Une couronne de fiancée; calotte dorée, rehaussée de grandes fleurs en argent repoussé; XVIIe siècle : Musée royal de La Haye. Une intéressante collection de jouets d'enfant, petits ménages, brouettes, paniers, meubles en argent; XVIIe siècle : à M. Jitta.

La science de bien boire était jadis hautement considérée chez les peuples d'origine septentrionale; j'ignore si les Hollandais actuels égalent leurs ancêtres en prouesses bachiques, mais, en fait de *beuverie*, ceux-ci avaient acquis une réputation que les gobelets envoyés par MM. Von Baumhauer, de Haarlem, et de Voogt, d'Amsterdam, justifient complétement. Il s'agit des timbales connues sous le nom de *bois tout*. Au lieu de pied, ces vases présentent un sifflet surmonté d'un moulin à vent (*Molenbeker*). Quand la coupe était pleine, le buveur soufflait dans l'instrument qui faisait

tourner le moulin ; elle devait être vidée avant que les ailes fussent arrêtées : d'où la locution *siffler un verre de vin.* En cas de non réussite, on contraignait le patient à boire autant de fois que marquait l'aiguille d'un cadran annexé au moulin. J'ai eu entre les mains un charmant *bois tout* du XVIe siècle, provenant de la famille d'Assignies ; la coupe, cône retroussé en verre de Venise à filets d'émail blanc, s'emmanchait dans un sifflet, dragon d'argent aux ailes étendues ; sous le dragon, une simple roue à palettes au lieu du moulin. Quelques instants de répit étaient cependant accordés aux novices dont l'haleine n'était pas assez longue, témoin le porte-verre d'argent (*spinola*) du Musée de La Haye. Cet objet consiste en une statuette de femme aux bras courbés en cercle et s'écartant ou se rapprochant à volonté pour recevoir le *bois tout;* il est bon d'ajouter aussi que la jupe de la statuette s'évase elle-même en gobelet : XVIIe siècle.

A la *beuverie* forcée, je préfère de beaucoup un ancien usage dont la tradition existait encore en Artois il y a vingt-cinq ans. Lorsqu'une jeune femme, mariée depuis quelque temps, assistait à un repas, on portait sa santé en y joignant celle de *Jean de la cave.* En Hollande, l'allusion à la maternité future se doublait d'un symbole caractéristique. Le *calix* à fond plat, destiné au toast sacramentel, était muni d'un *umbo* à opercule mobile ; le liquide versé dans la coupe pénétrait dans l'*umbo* par des ouvertures *ad hoc* et soulevait l'opercule qui livrait alors passage à une statuette d'enfant nu. La Société archéologique d'Amsterdam, le Musée de La Haye et M. Van der Kellen ont fourni trois vases de cette espèce en vermeil, argent et cuivre ; l'opercule du plus riche est sommé d'un guerrier tenant un bouclier sur lequel on lit : *Hansken is in den Kelder* (Jean est dans la cave). — Quelques belles pièces d'horlogerie, XVIe et XVIIe siècles.

CÉRAMIQUE. — Les fabriques de faïence de Delft furent sans conteste les plus célèbres et les plus considérables de toute la Hollande ; l'opinion générale fait remonter leur établissement au XVe siècle, quelques-uns disent le XIVe. Les anciens produits de Delft se distinguent par l'éclat et la finesse de l'émail presque toujours d'un blanc bleuâtre ; l'ornementation est nette, sans dureté ni maigreur. Les décors bleus, les imitations de porcelaines du Japon, les comestibles en relief, les sujets peints sur panneaux, sont les œuvres les plus estimées des faïenciers de Delft. Presque seule, Delft a fourni le contingent de l'exposition céramique néerlandaise qui est tirée en majeure partie du cabinet de M. Auguste Demmin ; les pièces qui la composent datent généralement du XVIIe siècle : j'aurai soin de noter les exceptions. Panneau représentant le renvoi d'Agar et d'Ismaël, bleu et jaune sur fond blanc ; XVe siècle. La mise au tombeau de Notre-Seigneur, panneau peint ; XVIIe siècle. Deux panneaux peints par Jan Van der Meer ; coloris remarquable (1632-1696). Marine en Camaïeu bleu par W. Van de Velde. Deux paysages par Jan Assellyn ; camaïeu bleu. Panneau peint ; intérieur attribué à Jan Steen. Panneau peint ; un coq par Piet Viseer, 1769. Plateau polychrôme, genre chinois, analogue aux faïences de Rouen. Assiette, camaïeu bleu, par Jan Brouwer : 1550. Magnifiques plats à barbe ; fleurs peintes, rechampies d'or. Plats et assiettes à fleurs peintes, dorées et non dorées ; imitation du Japon. Brosse, monture en camaïeu bleu. Buire très-élégante et violon ; dessins bleus sur fond blanc. Potiche, fond vert, caissons blancs à sujets peints. Pot bleu-Nevers sigillé de blanc ; couvercle en argent sommé d'un saint Georges à cheval combattant le dragon : à M. Willet. Assiettes, fond vert à ornements dorés imitant la laque ; échantillon

très-rare et très-beau : XVIIe siècle. Choix de pots et potiches de tout genre. Plaque en faïence de Haarlem, camaïeu bleu, kermesse par David Vinckenbooms (1578-1629). Un chat en terre émaillée de Delft est le sujet d'une historiette assez plaisante. Ce chat servait d'enseigne au coutelier français, Bastet, réfugié à La Haye après la révocation de l'édit de Nantes ; l'animal, avec ses yeux humains et sa griffe posée sur une souris, était accompagné d'une inscription injurieuse pour Louis XIV, qui se fâcha de la caricature dirigée contre sa personne. Bastet, traqué par la police, dut céder aux réclamations de l'ambassadeur de France et supprimer son enseigne.

Un allemand nommé Linker établit en 1774, à La Haye, une manufacture de porcelaines qui cessa de fonctionner en 1785. Les pâtes tendres et dures de cette fabrique sont marquées d'une cigogne, bleu sous vernis ; le décor des pièces exposées consiste en fleurs et fruits peints sur fond blanc, style saxon. Musée de La Haye.

On a récemment publié en France de nombreux ouvrages sur l'art céramique ; ces livres contiennent force détails sur les manufactures de premier ordre, mais les ateliers secondaires y sont traités avec moins de scrupule. Je ne crois donc pas inutile de placer ici quelques nouveaux renseignements sur les anciennes fabriques suédoises et portugaises. Certaines faïences de Marieberg, dessins rouge, vert et bleu sur fond blanc, rappellent les produits de Strasbourg et de Saint-Amand. De très-beaux vases blancs, à sujets gris et noir, accusent l'influence allemande. Une charmante coupe godronnée est émaillée, blanc jaunâtre rechampi de vert. Un grand plat blanc, décor bleu, concavité bleu pâle rehaussé de blanc dans le goût des faïences d'Angrano, comporte au centre ces deux vers suédois :

Lycklig fart för Sveriges flaggor;
Standig gang för Swenska waggor.

En voici la traduction, qui m'a été donnée par M. de Fahnehjelm : *Course heureuse pour les pavillons de la Suède ; Progrès continuel pour les berceaux suédois.* La majorité des porcelaines offre un décor rose foncé sur champ blanc, genre saxon ; une charmante tasse jaune d'or, dessins noirs, est de style prussien. L'exposition céramique suédoise est empruntée toute entière aux collections de la manufacture actuelle de Rœstrand. J'ai omis également de mentionner l'une des pièces les plus importantes de la faïencerie du Rato; c'est une jolie soupière avec son plat, 1760, fond chocolat clair, ornements blancs en haut relief : le bouton du couvercle figure un agneau.

MANUSCRITS. TYPOGRAPHIE. — La plupart des manuscrits néerlandais apportés au Champ-de-Mars sont des livres d'heures illustrés de ravissantes miniatures ; ils datent des XVe-XVIe siècles, et appartiennent à la Société archéologique d'Amsterdam, à MM. Van den Bogaerden et Jitta. Un album sur papier, armoiries et sujets divers, était à l'usage d'Henri Van der Borch, *licentiat à Douai*, 1599 : à M. Van der Kellen. J'ai eu en ma possession un recueil analogue, *Album amicorum*, ouvert en 1568 par un autre étudiant de Douai, Louis de Montmorency, seigneur de Beuvry, tué au siége d'Ostende en 1585 ; ce volume, passé aujourd'hui dans l'importante bibliothèque artésienne de M. le baron Dard, contient de nombreuses épitaphes avec armoiries, relevées en Flandre et en Artois. La Hollande n'a exposé qu'un seul spécimen typographique, mais quel spécimen? l'un des trois

exemplaires connus du *Spieghel onser Behoudenisse (Speculum humanæ salvationis)*, imprimé vers 1430 à Haarlem, et précieusement conservé par cette ville. « Il est moralement certain », dit M. Ch. Paeile (*Essai historique et critique sur l'invention de l'imprimerie*, 1859), « et dans l'acceptation « la plus complète de cette expression, qu'à la Hollande re- « vient l'honneur de l'invention de l'imprimerie. Il est cer- « tain que vers 1423, Laurens Janszoon Coster, de Haar- « lem, conçut l'idée de la mobilisation des caractères, qui « est la véritable et unique base de cet art. Il est certain « qu'après de nombreux essais et de patientes recherches, « cet homme éminent réduisit en pratique l'idée qu'il avait « conçue et qu'il imprima, vers 1430, le *Spieghel onser* « *Behoudenisse*, première œuvre typographique connue. Il « est certain qu'il ne s'arrêta pas à cette seule tentative, « mais qu'il produisit d'autres livres, spécialement le *Dona-* « *tus*. Ce manuel des écoliers au Moyen Age forme le lien « qui unit Mayence à Haarlem et Gutemberg à Coster. C'est « ce manuel qui, en 1440, révéla aux yeux exercés de l'ar- « tiste de Mayence, le secret de l'art nouveau que l'inven- « teur, surpris par la mort en 1439, ne fut pas à même de « perfectionner. » Aucun partisan de Gutemberg n'ayant jusqu'à ce jour victorieusement réfuté les conclusions du savant bibliothécaire de Lille, il nous est permis de les accepter, sauf toutefois la désignation par trop positive du nom de l'imprimeur au sujet duquel il convient encore de garder une prudente réserve.

CH. DE LINAS.

(*La suite au prochain numéro.*)

L'ORFÉVRERIE RELIGIEUSE

A L'EXPOSITION DE 1867

L'Exposition de 1867, en ce qui concerne l'orfévrerie religieuse, est incontestablement fort supérieure aux précédentes exhibitions de Londres et de Paris. N'est-ce pas là un résultat dû aux progrès des études archéologiques qui ont fécondé l'imagination de nos artistes? C'est en France qu'on s'est le plus attaché à l'étude monumentale du Moyen Age, aussi est-ce la France qui nous offre le plus grand nombre de ces reproductions intelligentes, qui demandent le concours de l'orfévre, du sculpteur et de l'architecte.

Nous ne voulons aujourd'hui nous occuper que des produits nationaux et encore nous bornerons nous uniquement à trois ateliers. Les vitrines de MM. Froment Meurice, Odiot, Trouillet et de bien d'autres renferment assurément des chefs-d'œuvre ; mais l'orfévrerie religieuse n'y occupe qu'une place très-secondaire. Ce sont MM. Bachelet et Poussielgue-Rusand, de Paris, et M. Armand Cailliat, de Lyon, qui représentent le mieux cette branche si importante de l'art contemporain, et c'est seulement de leur exposition que nous voulons entretenir nos lecteurs.

M. Bachelet a une réputation de vieille date, consacrée

par les nombreux succès qu'il a obtenus dans les expositions de Paris, de Londres, de Bordeaux, de Nîmes, etc. Parmi les plus belles œuvres de sa vitrine, nous avons remarqué :

1° Une ostensoir dont les figures sont fondues et ciselées, ainsi que les colonnettes et chapiteaux, tandis que les panneaux sont repoussés. Les rayons en strass produisent un excellent effet; le sceptre de la Vierge est en or et brillants fins. Cet ostensoir destiné au Saint-Père a été retiré depuis peu de l'Exposition et remplacé par un autre de même style, mais d'une valeur inférieure ;

2° La Religion et la Synagogue, charmantes statues en cuivre repoussé, martelé à la main ;

3° Un rétable d'autel avec tabernacle en bronze doré, décoré des figures des quatre Évangélistes ;

4° Un ostensoir dont le feuillage d'ornementation est superposé comme dans la nature et non point sur un plan unique, comme on le fait trop souvent pour réduire le prix aux dépens de la solidité ;

5° Deux aquarelles représentant deux des œuvres qui font le plus d'honneur au talent de M. Bachelet : le grand baptistère de bronze qu'on voit à Notre-Dame de Paris et la couronne de lumière que S. M. l'empereur Napoléon III a donnée en 1865 au monastère de Notre-Dame-des-Ermites, à Einsielden.

La plupart des ciboires, burettes, crosses, tabernacles, chandeliers, etc., exposés par M. Bachelet, ont été dessinés par M. Viollet-le-Duc.

Ce qui frappe tout d'abord l'attention dans l'exposition de M. Poussielgue-Rusand, c'est le maître-autel destiné à la cathédrale de Quimper et dont le dessin est dû à M. Boeswilwald, inspecteur général des monuments historiques.

Voici la description qu'en donne le Catalogue de la maison Poussielgue : « Le tombeau de l'autel représente un cep de vigne dont les branches serpentent à travers des tiges de froment ; cette décoration est ciselée en relief sur le fond de l'autel, et, sur deux plans plus avancés, une double colonnade supporte des arcatures ogivales sur lesquelles repose la table. Les colonnes, au nombre de soixante, sont alternativement circulaires et à six faces, et dans ces dernières grimpent des feuillages de différentes natures, qui se répètent dans les chapiteaux ; une guirlande de roses mélangées de cabochons fait la bordure des ogives, dont le tympan est orné d'émaux cloisonnés. Comme la décoration du fût des colonnes est variée, de même les motifs des émaux changent à chaque arcature, ainsi que dans les panneaux qui soutiennent la corniche : il y a dans le tombeau de l'Autel cent motifs d'émaux de dessins différents. Une riche guirlande de feuilles d'érable en demi-relief forme l'ornementation de la corniche.

« Sur la porte du tabernacle, Notre-Seigneur est représenté assis sur un trône, dans l'attitude de bénir ; l'entourage de la porte offre un mélange d'émaux et de pierreries du plus riche effet, et de chaque côté du tabernacle, les douze Apôtres semblent écouter les enseignements du Sauveur. (Ces treize figures en ronde-bosse, sur un fond émaillé, sont l'œuvre de M. Geoffroy-Dechaume, statuaire.)

« Pour rappeler l'ornementation de l'Autel, les arcatures du rétable sont garnies d'émaux cloisonnés et de cabochons ; les côtés de la partie postérieure sont simplement gravés et ciselés de branches d'olivier serpentant à travers un dessin régulier ; mais cette décoration ne laisse pas d'avoir beaucoup d'élégance et d'originalité.

« Les chandeliers et la croix sont, comme l'Autel et le ré-

table, enrichis d'émaux et de pierreries ; la croix seule est garnie de trois cents cabochons ; sur le socle sont placés les quatre Évangélistes, et au-dessus la sainte Vierge et saint Jean au pied de Notre-Seigneur crucifié.

« Aux quatre angles du baldaquin en chêne sculpté et décoré qui surmonte l'Autel, des Anges de grandeur naturelle (en bronze ciselé et doré) tiennent entre leurs mains les instruments de la Passion. »

Un autel que nous préférons beaucoup à celui qui vient d'être décrit, a été dessiné par M. Viollet-le-Duc ; il est destiné à la chapelle du Sacré-Cœur que fait ériger Mgr l'Évêque d'Amiens, par suite d'un vœu formulé pendant le choléra de 1866. Le tabernacle est dominé par une belle statue du Sacré Cœur. Les deux bas-reliefs du rétable représentent saint Jean reposant sa tête, pendant la Cène, sur la tête du Sauveur et l'apparition de Notre-Seigneur à la Bienheureuse Marguerite-Marie. Ces sculptures remarquables sont dues à M. Villeminat. Nous ferons un tout petit reproche au soubassement : les ouvertures des quatre-feuilles avec leurs angles trop rentrants n'offrent pas assez d'espace pour bien laisser voir les châsses qu'on devra nécessairement mettre sous cet autel, conformément aux anciennes prescriptions liturgiques.

Le catalogue de M. Poussielgue nous donne quelques indications sur un nouveau procédé qu'il emploie.

Dans cet autel, exécuté partie en bronze fondu et ciselé et partie en bronze repoussé, de même que dans le maître-autel de la cathédrale de Quimper, un nouveau système d'ajustage a permis la suppression des carcasses en bois, sur lesquelles s'appliquait le bronze, vissé ou cloué. Ce système offre beaucoup plus de garanties comme solidité, puisque le métal n'est plus exposé à suivre le jeu inévitable du bois et

à se disjoindre au bout de quelque temps. Il a été appliqué avec succès aux maîtres-autels de la cathédrale d'Albany (États-Unis), des églises Saint-Nicolas à Haguenau et de Marie-Réparatrice à Strasbourg, ainsi qu'aux petits autels exécutés pour la cathédrale du Mans, d'après les dessins de M. Boeswilwald.

Parmi les principaux objets de la riche exposition de M. Poussielgue, nous nous bornerons à mentionner :

1° Le mobilier de la cathédrale de Paris, exécuté sur les dessins de M. Viollet-le-Duc ;

2° Une lampe de sanctuaire en bronze ciselé et doré, destinée à l'église Saint-Sulpice de Paris. On y voit, peints sur émail, les neuf chœurs des Anges, les Apôtres et les Prophètes ;

3° Le mobilier décoratif de l'église de la Trinité à Paris, exécuté sous la direction de M. Ballu et d'après les dessins de M. Devrez ;

4° Une croix processionnelle, dessinée dans le style du XIVe siècle par M. Victor Gay ; elle est en bronze argenté oxydé, avec quelques parties dorées et représente le calvaire avec la Vierge et saint Jean ;

5° Un ostensoir en argent doré, enrichi d'émaux, de filigranes et de pierres fines, composé sur un dessin du P. Arthur Martin ;

6° La reproduction de l'ostensoir donné par Charles-Quint au trésor d'Aix-la-Chapelle ;

Enfin, un nombre considérable de tabernacles, d'autels, de chandeliers, de croix, de couronnes de lumière, d'encensoirs, de calices, de ciboires, de crosses, de burettes, de reliquaires, de candélabres, dont les beaux dessins ont été fournis par le R. P. Arthur Martin et MM. Viollet-le-Duc, Questel, Victor Gay, Corroyer, etc.

Tous les journaux ont été unanimes pour reconnaître la supériorité de l'exposition de M. Cailliat. M. Jouve, dans le *Courrier de Lyon*, n'a fait qu'enregistrer l'arrêt de l'opinion publique, en disant que « aucune vitrine française ou étrangère n'égale la sienne sous le triple rapport de l'importance, de la variété et surtout de la perfection des objets ».

Le jury des récompenses a décerné à M. Armand Cailliat la médaille d'or, pour l'orfévrerie et les bronzes d'église. Il a en même temps accordé une médaille d'argent, une médaille de bronze et une mention à trois coopérateurs de cette importante maison, MM. Bossan, Hervier-Miray et Charlin.

L'ostensoir destiné à Notre-Dame de la Garde nous paraît le chef-d'œuvre de cette vitrine qui en compte plus d'un. C'est une ravissante conception que de nous montrer la sainte Vierge présentant son Fils à l'adoration des hommes, participant à son triomphe après avoir partagé ses opprobres et ses douleurs. C'est tout un poème que ces anges chantant l'éternel *Hosanna*, ces colombes qui symbolisent l'aspiration des âmes chrétiennes à l'union eucharistique, ces gerbes de blé, ces rinceaux de vigne, toutes ces décorations si finement exécutées, ces lumières qui jaillissent de plus de deux mille cinq cents pierres fines! M. l'architecte Pierre Bossan a conçu le plan de cet ostensoir et l'a signé de son nom. Cet artiste, qui a fourni de si parfaits dessins à M. Armand Cailliat, a reçu une médaille d'argent. Si nous avions fait partie du jury, nous aurions assurément voté pour une médaille d'or.

Parmi les objets les plus remarquables que nous avons admirés dans la vitrine de M. Cailliat, nous citerons:

1° Une châsse conçue dans le style du XIIIe siècle, librement interprété, et rappelant dans son ensemble le type de la grande châsse d'Aix-la-Chapelle. Les parois sont entière-

ment émaillées, avec un revêtement à jour; quatre niches abritent des figures en ivoire : la sainte Vierge avec l'enfant Jésus, saint Pierre, saint Paul. La quatrième niche attend un ordre de l'acheteur qui devra choisir nécessairement la figure du saint dont les reliques seront déposées dans cette magnifique châsse. Dans les divisions intermédiaires, huit anges champlevés portent des palmes ou des couronnes. L'argent, l'or, les émaux, les pierreries fines, les statues d'ivoire, forment un ensemble saisissant qui peut rivaliser avec les chefs-d'œuvre que nous offre la galerie de l'Histoire du travail. C'est un jeune architecte, M. Clair Tisseur, qui a dessiné cette admirable composition, d'un cachet tout spécial. Sachons-lui gré surtout de n'être point tombé dans le défaut de beaucoup de ses confrères, qui s'imaginent qu'une châsse doit être une espèce de cathédrale lilliputienne;

2° Un magnifique calice destiné à une simple paroisse de village, à St-Didier-sur-Riverie (Rhône). Le pied du vase est cantonné de quatre lions en ronde-bosse, séparant quatre médaillons dont les fines peintures émaillées représentent les sacrifices de l'Ancien-Testament, et au sommet, dans les rinceaux découpées à jour de la fausse coupe, sont figurées les principales scènes du grand sacrifice de la Passion;

3° Une crosse, véritable chef-d'œuvre qui peut lutter avec ce que le Moyen Age nous a laissé de plus beau en ce genre. On ne se lasse point d'admirer les figurines de la volute, où le bon Pasteur protége son troupeau que menacent en vain des panthères impuissantes;

4° Un ostensoir, destiné à l'église Saint-Bonaventure de Lyon, où trois ordres d'idées se succèdent sur le pied, le nœud et la gloire rayonnante : la joie, la douleur et le triomphe;

5° Celui d'Écully, où la vigne, comme une espèce d'arbre

de Jessé, entoure de ses rameaux la tour de David et porte sur ses branches les Apôtres et les Évangélistes, ces premiers ouvriers de la vigne du Seigneur ;

6° Un calice où se traduit la comparaison du Sauveur : *Ego sum vitis vera*. La vigne sort de la base où sont adossées les figures typiques du sacrifice, Abel, Abraham, Noé, et monte verser le jus de ses fruits mystiques dans la coupe sacrée ;

7° Une aiguière avec son plat où figurent les attributs mystiques des Bestiaires du Moyen Age : le lézard qui se rajeunit en se dépouillant ; le cerf qui va se désaltérer à la source d'eau vive ; le dauphin, figure du chrétien, voguant vers la nef de l'Église ;

8° Une statue de saint Pierre, en bronze argenté, modelée par M. Hervier-Miray. Le type romain et la beauté de la tête, la noblesse de l'attitude, la délicatesse des ciselures, tout captive l'attention dans cette œuvre d'élite. M. Dufraisne est un de ces artistes dont la ville de Lyon doit être fière, elle qui en compte pourtant une riche élite qui la fait échapper à la suzeraineté de la capitale.

Nous aurions à signaler encore bien d'autres objets dignes d'une admiration spéciale. Nous préférons résumer nos impressions en disant que ce qui nous semble caractériser le mérite de M. Armand Cailliat, c'est qu'il ne fait point de pastiches, mais des œuvres vivantes ; il s'inspire du Moyen Age sans le copier ; il agrandit et relève un art longtemps dégénéré ; en un mot, il est digne de donner la main, par dessus trois siècles de décadence, à ces illustres orfévres qui marchaient de pair avec les bâtisseurs de cathédrale.

L'ABBÉ J. CORBLET.

SCÈNE DU DÉLUGE

de Mat. Kessels.

L'HISTOIRE DU TRAVAIL

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

SIXIÈME ARTICLE *.

ROUMANIE.

La Valachie et la Moldavie, aujourd'hui réunies sous le nom collectif de Roumanie, appartenaient jadis à la Dacie soumise par Trajan (102 à 105). Après la mort du roi Décébale (105), la Dacie réduite en province romaine fut divisée en trois préfectures, *Ripensis*, *Alpestris*, *Mediterranea* : la Valachie faisait partie de la première, la Moldavie actuelle formait la troisième. Occupées d'abord par les Gètes, puis par les Romains, les Goths, les Huns et d'autres Barbares, annexées au royaume de Hongrie, enfin, après mille vicissitudes, gouvernées par des Voïvodes ou Hospodars sous le protectorat de la Turquie, les Principautés Danubiennes ont dû conserver quelques vestiges des différents peuples qui s'y succédèrent depuis les temps les plus reculés jusqu'au XIIIe siècle de notre ère, époque où elles acquirent une autonomie relative. L'exposition roumaine de l'*Histoire du tra-*

* Voir la livraison de septembre 1867, page 397.

vail justifie complétement ces prévisions ; bien qu'installée la dernière au Champ-de-Mars, elle y a de prime-abord conquis un rang distingué, tant par la richesse des objets étalés sous ses vitrines que par l'importance historique de plusieurs d'entre eux. Un homme qui, très-jeune encore, a déjà été investi de hautes fonctions administratives, M. A. Odobesco, Commissaire Général de la Roumanie à l'Exposition universelle, s'est particulièrement dévoué à l'organisation de l'*Histoire du travail*. Archéologue passionné, il a mis à profit les loisirs que lui faisait la politique pour étudier à fond les antiquités de sa patrie, et élever le contingent du petit État qu'il représente au niveau de l'apport des grandes puissances. En effet, à côté d'objets anciens qui ne sont pas sans mérite, figurent dans la galerie roumaine, et l'inestimable trésor d'un roi goth du IVe siècle, et un choix remarquable de meubles ecclésiastiques. Ces derniers, à part leur valeur intrinsèque ou artistique, offrent un intérêt tout spécial au point de vue de la liturgie, car le mobilier religieux du rit grec diffère parfois essentiellement de notre mobilier latin.

Sauf des exceptions peu nombreuses, l'ensemble de l'*Histoire du travail* roumain provient du Musée de Bucarest et des monastères moldo-valaques.

Antiquités. — Poteries, fibules, clefs, anneaux, patères, trouvés dans les tombeaux romains de la Petite-Valachie ; à M. le major Pappazoglu. Belle et grande urne grecque, terre rouge vernissée de noir, panse côtelée, guirlande tracée à la pointe sur le col, anses en torsades, mascarons : à M. A. Odobesco. Fragments de vases en terre ; verreries ; instruments de métal ; peignes en os à une seule rangée de dents, dos courbé en demi-cercle : fouilles exécutées à Pétrossa en 1866. Statuettes, miroirs et lampe en bronze : la lampe est

chrétienne, son manche est orné d'une croix; les catacombes ont fourni des ustensiles analogues. Fibules, anneaux, clefs, en bronze et en cuivre. Magnifique masque en bronze; il représente une tête de jeune femme couronnée de fleurs, cheveux retroussés et maintenus par une chaîne, yeux, narines et bouche percés à jour : l'exiguité des ouvertures ne permet pas de supposer que l'objet fût à usage de théâtre, c'était donc un masque funéraire. Bien que son authenticité me semble douteuse elle est néanmoins admise par des personnes très-compétentes. A. M. Pappazoglu. Pelle en bois découverte à Tzinta, au fond d'une saline exploitée jadis par les Romains. Parure en camées et pierres gravées antiques, à Mme la baronne de Ruckmann.

NUMISMATIQUE.—Monnaies ou médailles diverses, antiques et du Moyen Age.

TRÉSOR DE PÉTROSSA. — Pendant l'été de 1837, quelques carriers de Pétrossa (*Petreosa*), ville de Valachie sur l'Ardgèche (*Ardeiscus*), affluent du Danube, découvrirent en exploitant la montagne d'Istritza un merveilleux trésor composé de vingt-deux pièces intactes en métal, plusieurs rehaussées de grenats, émeraudes, saphirs et perles. Ignorant sa valeur, les grossiers paysans qui avaient mis la main sur le trésor le cédèrent à un maçon grec pour la modique somme de 1200 francs. Celui-ci arracha les pierres précieuses en brisant leurs alvéoles, partagea un plat en quatre morceaux et vendit tout ce qui put trouver acheteur. Instruit de l'événement, l'année suivante, le prince Michel Ghika, ministre de l'Intérieur et frère du Hospodar alors régnant, se transporta sur les lieux et confisqua au profit du Musée de Bucarest les pièces qui n'étaient pas encore aliénées;

malgré des recherches incessantes on ne réussit à en sauver que douze, la plupart en mauvaises conditions, et un petit nombre de fragments : le reste demeura irrévocablement perdu. La conduite du Ministre était basée sur le droit strict, car la terre où gisait le trésor appartenait à l'évêché de Buzéo, c'est-à-dire à l'État.

J'avais, le premier en France, signalé dans un ouvrage spécial (*Orfévrerie mérovingienne*, 1864) le trésor de Pétrossa, dont je publiai alors une faible portion d'après les photographies de M. Bock et les gravures de M. Arneth, M. Odobesco connaissait mon livre, aussi toutes facilités m'ont-elles été accordées pour revenir sur des erreurs obligatoires dans un travail fait en l'absence des originaux. Non content de me laisser étudier à domicile les monuments uniques au monde, qu'avec une générosité bien digne d'éloges S. A. le prince Charles de Roumanie a distraits passagèrement du Musée de Bucarest pour en enrichir l'Exposition universelle, M. Odobesco a voulu aussi m'offrir une collection de photographies, précieux *memoranda* destinés à compléter mes notes manuscrites ; de plus, l'aimable savant a mis à ma disposition la somme des documents qu'il avait recueillis sur la matière. Je tiens à enregistrer ici ces actes de bienveillante confraternité : ils seront appréciés davantage, quand on saura que M. Odobesco prépare lui-même une *Description du trésor de Pétrossa*, accompagnée de magnifiques planches en chromolithographie.

Je vais détailler l'une après l'autre les pièces exposées au Champ-de-Mars ; je tâcherai ensuite de jeter quelque lumière sur leur usage, leur date, leur origine et leur fabrication.

Aiguière (*amula*), haute de $0^{m}35$; forme élancée ; panse rudentée ; col à renflement orné d'acanthes, style persan, et de chevrons au pointillé, motifs répétés sur le fond du

vase ; nœud sphéroïdal ; pied conique entouré d'un chapelet de grosses perles soudées ; anse rigide dont l'extrémité inférieure tournée en cercle s'appuie contre une fleur de lotus ciselée, le sommet plié en patte surmontée d'un corbeau évidé pour y loger le pouce; deux serpents, découpés à jour et couverts d'imbrications, surgissent des flancs de la patte, et contournent en partie les lèvres épanouïes de l'ouverture couronnée de perles à l'instar du pied. Objet dégradé.

Plat (*lanx*) brisé en quatre morceaux ; diamètre 0m565 ; au centre un *aster* persépolitain encadré d'ondulations concentriques; sur les bords, un chevronné courant dont chaque triangle inscrit une sorte de feuille cotelée que prolongent des enroulements ; deux cercles, l'un extérieur orlé de grosses perles, l'autre intérieur bordé de petites, accompagnent le chevronné. Toute l'ornementation est repoussée, sauf les grosses perles qui sont soudées.

Ecuelle circulaire (*patina*), montée sur un pied très-bas; hauteur totale, 0m112, profondeur, 0m075, diamètre, 0m257. Elle est faite de deux lames épaisses appliquées l'une sur l'autre et réunies ensemble par une soudure antique habilement dissimulée ; la lame extérieure, plus forte, est unie, l'intérieure comporte une série de personnages et d'ornements ciselés et repoussés, style gréco-romain de la basse époque. Ce décor consiste en un cep de vigne courant sur le bord du vase entre un chapelet de perles et une torsade, feuilles et grappes empiétant ça et là sur le champ qu'elles encadrent. Au-dessous du cep apparaît une série de seize figures rangées en cercle, les pieds posés sur une seconde torsade, limite du médaillon central où l'on trouve un berger couché, puis un chien, un ânon, un lion, deux ânes affrontés, un léopard, tous placés bout à bout en diverses attitudes. Au milieu surgit la statuette d'une femme assise, haute de

0m075. Elle est vêtue d'une longue tunique sans manches, serrée à la taille; ses cheveux, divisés par une raie qui va du front à l'occiput, s'enroulent en couronne onduleuse et se retroussent en chignon; ses traits grossiers manquent d'expression; son sein est médiocrement indiqué; elle tient à deux mains un gobelet conique (*calathus*) qu'elle serre contre sa poitrine. Le siége arrondi, sans dossier et à marchepied (*scamnum*), est orné d'un cep de vigne compris entre deux torsades. Je reviens aux seize figures intermédiaires; vu leur importance, je les décrirai méthodiquement en allant du personnage n° 1 vers la droite du spectateur. 1° Jeune homme imberbe, assis, presque nu, drapé à l'antique dans un ample manteau; il tient de la main gauche une lyre appuyée sur son genou, et, dans la droite, serre le bâton court (*plectrum*) destiné à faire vibrer les cordes de l'instrument; un hippogriffe est couché à ses pieds. 2° Homme barbu, debout, vêtu d'une courte tunique de fourrures à manches collantes (*chiridota*), ajustée à la taille par une ceinture; il a pour coiffure les dépouilles de la tête d'un animal féroce, *galea pellibus tecta*, et il est chaussé de bottines à basse tige (*perones*); une chlamyde couvre ses épaules; il élève de la main droite une écharpe (*strophium*), les deux bouts réunis — peut-être une fronde (*funda*) — et porte dans la gauche un arc, la corde enroulée autour du bois; on voit un gros poisson entre ses jambes. 3° Enfant debout, nu sauf une chlamyde; il porte sur la tête un coffret échiqueté (*arcula*) et un épi ou une palme dans la main gauche. 4° Jeune homme imberbe dans l'attitude de la marche; il est vêtu de la chlamyde et d'une pièce d'étoffe attachée autour des reins (*semicinctium*); un corbeau est perché sur son épaule droite; il a une grappe de raisin dans la main droite et un flambeau (*fax*) dans la gauche. 5° Femme debout, voilée d'une draperie flot-

tante (*amictus*), robe talaire; dans la main droite, un seau (*situla*), dans la gauche, une écuelle (*patera*). 6° Femme vêtue comme la précédente, assise sur une chaise (*cathedra*) dont le large dossier sert de perchoir à un corbeau; sa main droite tient un sceptre court, dans sa main gauche apparaît un instrument en Y que je serais disposé à prendre pour des ciseaux ouverts (*forfeæ*, *forficula*); son talon droit fait redresser une *patera*, sur laquelle repose entièrement le second pied. 7° Femme debout, semblable au n° 5; un flambeau dans la main gauche. 8° Homme barbu, debout, poitrine nue, le reste du corps enveloppé d'un long manteau; dans la main droite, un *strophium* tordu en corde, la gauche est appliquée sur la poitrine. 9° Femme debout, robe talaire, manteau, *strophium* à franges croisé sur la poitrine; bras et sein nus; cheveux roulés en couronne, tresses retombant sur les épaules; sa main droite pose une espèce de *stemma* sur la tête du personnage précédent, elle tient dans la main gauche une corne d'abondance. 10° Homme imberbe, debout, vêtu comme le n° 8; *armillæ* aux épaules; *modius* sur la tête; une sorte de caducée abaissé dans la main droite, dans la gauche un grand épi ou une palme. 11° Homme barbu assis sur un crocodile; *semicinctium* pour tout vêtement; attributs: un maillet sphérique (*malleus*) dans la main droite, une *cornu copiæ* dans la gauche. 12° Femme debout, le haut du corps nu, le bas enveloppé d'un manteau; ses cheveux retombent en longues boucles sur ses épaules; au sommet du crâne, une touffe (*tutulus*) accostée de deux petites ailes d'oiseau ouvertes: elle tient une *patera* dans la main gauche. 13° Jeune homme imberbe, debout, entièrement nu sauf une chlamyde rejetée sur le bras gauche; il est couronné du *stemma;* sa main droite est armée d'un fouet. 14° Figure semblable au n° 13, un fouet dans chaque main; un corbeau à droite, à

hauteur du visage. 15° Jeune homme imberbe, debout, *semicinctium* autour des reins, chlamyde sur le dos; un bâton dans la main droite, une corbeille de fruits dans la gauche. 16° Femme en marche, robe longue à manches courtes, ceinture de perles; elle porte un seau dans la main droite, la gauche élève une *patina :* une tige chargée de citrouilles ou de grenades serpente à côté du personnage. Pièce intacte.

Tasse octogone à deux anses, fond en retrait : chacun des seize panneaux qui la composent encadre des rosaces ajourées à huit et à douze lobes, les claires-voies vitrées en cristal de roche. Les anses sont formées d'une panthère dont les membres postérieurs s'arc-boutent à 45 degrés contre le bandeau du milieu, les griffes antérieures et la gueule supportant une patte horizontale en queue d'aigle munie de quatre oreilles saillantes ; le moucheté des panthères est obtenu au moyen de petits grenats surians et de parcelles de nacre. Un cloisonné de saphirs, émeraudes et grenats orientaux revêtait l'extra-dos des pattes ; une décoration du même genre, pierres rectangulaires, règne sur les bandeaux et sur le pied. La majeure partie des soudures a été brisée ; les gemmes ont disparu presqu'en totalité ; le fond et plusieurs panneaux manquent ; une seule panthère est intacte. Dimensions : prof., 0^m105 ; grand d., 0^m185 ; petit d., 0^m165 ; d. à la base, 0^m09 et 0^m075.

Tasse dodécagone analogue à la précédente : claires-voies formées de rosaces à huit lobes maintenues par une tringle verticale. Au fond, même rosace ; deux diamètres la maintiennent ; quatre petits cercles la cantonnent ; le tout ajouré. Ce vase est très-mutilé ; il n'a plus qu'une seule patte en queue d'aronde ; les cellules de cloisonnage s'y voient encore, mais aucune trace des arcs-boutans n'est restée. Dimensions : prof., 0^m12 ; d., 0^m175.

Gorgerin ou haussecol. Il consiste en un croissant formé de deux plaques peu épaisses, l'une servant de cuve; l'autre, très-mince, découpée en cœurs, trèfles, palmettes, cercles et triangles, bordée à l'entour de cases rectangulaires, est superposée à la première. Des grenats orientaux, des lapis-lazuli et une pâte vitreuse vert-clair, taillés *ad hoc*, étaient rapportés entre les linéaments de l'esquisse et fixés par un mastic résineux qui remplissait la cuve. Un carcan va mourir entre les cornes du croissant auxquelles il est soudé presqu'à angle droit. Ce carcan, ornementé à l'extérieur comme le reste de l'objet, s'ouvre par derrière à l'aide d'une pièce mobile à charnières annelées que traversent deux goupilles sommées d'un bouton de grenat; on passait le gorgerin au cou en enlevant le dos du carcan. Diamètres, 0m20 et 0m15. Avaries majeures mais n'excluant pas la possibilité d'une restitution.

Fibule en forme d'aigle ou d'épervier, les ailes fermées, la queue en éventail. Le dos a conservé les attaches de la broche dont la pointe s'engageait dans une gaîne. La tête et le cou de l'oiseau sont creux et en relief; le corps et la queue se courbent en arc. La surface extérieure était revêtue de pierres précieuses cabochons, de grenats orientaux et de verres rouges cloisonnés; sur la poitrine, un τάβλιον rectangulaire gemmé. Le cou est ajouré de cœurs et de cercles qui devaient enchâsser des grenats; des cloisons soudées à la carcasse sertissaient les pierreries sur le reste de la fibule, cependant les fonds du τάβλιον et de quelques gros cabochons ont été rapportés après coup. Quatre glands en cristal de roche, monture perlée, attachés par des chaînes tressées, étaient suspendus à la queue; il en reste encore deux. Dimensions: h. sans les pendeloques, 0m27; plus grande larg. du corps, 0m105, de la queue, 0m13 environ. La pièce

est complétement dépouillée ; les cloisons sont écrasées ; on a déchiré la partie du col qui rejoignait la poitrine : néanmoins, ce qui reste est encore d'un grand caractère.

Deux fibules en forme d'oiseau au long cou planté sur un corps elliptique ; j'avais d'abord cru que c'était un paon, mais la tête et le bec font reconnaître un vautour. Le cou bordé de perles ciselées, la queue et les rudiments des cuisses, étaient ornés de grenats orientaux et autres pierreries, cloisonnés ou enchâssés dans des bâtes profondes rapportées. Le corps, bombé, se compose de deux plaques superposées : l'une, très-épaisse, sert de fond ; l'autre, plus mince, est ajourée de cœurs, palmettes et cercles régulièrement disposés autour d'un gros cabochon central. On a introduit dans les ouvertures de petites bâtes sertissant des grenats et des verres rouges où sont gravés des cercles concentriques ; ces bâtes remplissent l'intervalle compris entre les deux plaques ; la verroterie repose sur un paillon d'or. Cinq glands attachés à des chaînettes tressées sont suspendus à la queue ; ils sont ovoïdes et pointus ; leur tête est imbriquée ; leur corps réticulé à jour incruste des lames de grenat. Les attaches et la gaîne de la broche ont persisté. Le cou a pour âme un tube métallique. L'objet entier détermine un arc. Dimensions : h. sans les pendeloques, 0^m25 et 0^m235 ; larg., 0^m080 et 0^m065. Les deux fibules ont beaucoup souffert ; l'une d'elle est privée de ses pendeloques ; il reste néanmoins sur les corps quelques verroteries incrustées.

Fibule imitant un oiseau. Corps elliptique travaillé et décoré comme celui des vautours. Ce corps porte sur une bâte rectangulaire, divisée en quatre compartiments où sont enchâssés des morceaux de cristal de roche bombés ; deux palmettes contournées en volute se dressent aux extrémités du rectangle, un bouton de grenat rehausse leur ventre. Au

haut du corps, même bâte rectangulaire accostée de deux boutons de grenat ; sur la bâte, un trapèze partagé verticalement en deux cases et sommé d'un carré incrustant un morceau de pâte vert-clair ; le tout est couronné par un grenat simulant la tête de l'animal. Ce grenat ferme le pavillon d'une corne hexagonale qui prolonge le derrière du col, et contre laquelle s'appuie la gaîne d'une broche dont les attaches subsistent. Deux chaînettes tressées, munies de pendeloques microscopiques en perles, complètent l'ensemble. Dimensions : h., 0m175 ; larg., 0m055. L'objet est presqu'intact, il n'y manque qu'un petit nombre de pierres : grâce à lui, la restitution des vautours devient facile.

Torques en gros fil uni ; fermeture, un tenon s'engageant dans une boucle ronde : diam., 0m170 ; épais., 0m005.

Anneau cylindrique brisé s'effilant vers l'interruption : fermoir, une mortaise ronde et un tenon ; un fil roulé en hélice renforce leurs queues. Une inscription est gravée au dos de l'objet sur la partie opposée au fermoir. Diam., 0m153 ; épaisseur du milieu, 0m012.

Fragments. Un bout de chaîne tressée d'où pend un petit anneau. Deux morceaux de bandeau incrustant des tables de grenats découpées en fleurs de lotus ; leur système de cloisonnage est identique à celui qui caractérise l'épée de Childéric, le plat de Gourdon, les couronnes de Guarrazar et beaucoup d'autres pièces d'orfévrerie attribuées aux Franks ou aux Goths.

Tous les objets qui composent le trésor de Pétrossa sont en métal très-pur. L'or rouge oriental forme la matière des deux tasses et de la *patina* illustrée de figures ; le reste est en or jaune byzantin. Les valeurs intrinsèques du *lanx*, 24400 fr., et de la *patina*, 7000, le poids total de la trouvaille, 17 kil. 100 gr., feront apprécier sa richesse. Induits en erreur par

la tournure antique des personnages ciselés sur la *patina*, et surtout par l'inscription de l'anneau où ils lisaient ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΝΕ — de plus clairvoyants s'y seraient mépris — les savants qui étudièrent d'abord le trésor de Pétrossa voulurent y reconnaître des ouvrages grecs de la basse époque. Cependant quelques formes ornementales, certains détails et, par-dessus le marché, l'invitation *salue et bois* fort peu compatible avec un anneau, changèrent enfin le cours des idées. Où ils avaient vu du grec, les épigraphistes découvrirent trois mots en lettres runiques pareilles aux caractères rencontrés sur plusieurs monuments du Nord et une fibule d'argent trouvée à Charnay (Bourgogne). Introduites en Grande-Bretagne par les Anglo-Saxons et employées par eux dans les provinces qu'ils subjuguèrent à partir du Ve siècle, ces lettres offrent une grande conformité avec les anciennes runes germaniques et s'écartent des runes plus récentes, qualifiées *nordiques* par le docte M. C. Rafn, secrétaire de la *Société des Antiquaires du Nord*. Le dernier mot, *hailag*, fut déchiffré et tout le monde accepta cette lecture ; on ne s'accorda pas aussi bien quant aux deux autres. MM. A. Odobesco et R. Neumeister, pasteur évangélique à Bucarest, espèrent avoir pénétré le mystère ; ils lisent donc :

Gutani Ocwy hailag.

Odin est appelé *Gauti* dans l'Edda ; Jornandès désigne les contrées situées à l'est du Tanaïs par un nom qui se rapproche d'*Ocwy* ; le terme germanique *hailag* n'a pas besoin de commentaires. *Gutani* étant accepté comme une forme de *Gauti*, on pourra traduire ainsi :

A Odin la Scythie consacrée.

Les liens de parenté qui unissaient entre eux les Scythes ou Gètes, les Goths dont je ne suivrai pas les pérégrinations, les Germains, les Scandinaves et les autres peuples venus de l'Asie en Europe par la route du nord-est, ont été suffisamment démontrés. De l'identité de race résultait pour ces diverses tribus la communauté de religion, aussi est-ce au culte et à la mythologie scandinaves qu'il faut demander l'explication du trésor de Pétrossa. Mais le contact des Barbares avec la civilisation européenne dénatura tant soit peu leurs traditions religieuses ; quelques-uns de leurs anciens dieux s'identifièrent avec les divinités grecques et plusieurs habitants de l'Olympe envahirent la Valhalla. Or, les Gètes ou Daces orientaux entretinrent, de temps immémorial, des relations avec les comptoirs grecs échelonnés sur la côte nord du Pont-Euxin ; au IIIe siècle, les Goths occupaient la Dacie dont ils finirent par expulser les Romains. Des monuments, où le culte d'Odin apparaît sous les formes grecques de la basse époque, ne peuvent donc être attribués qu'aux Goths, surtout avec la condition de découverte sur un territoire habité par ce peuple aux temps mêmes où les objets furent fabriqués. Si l'on accepte des prémisses auxquelles je suis loin de donner le développement qu'elles méritent, on reconnaîtra facilement que le trésor de Pétrossa comprenait l'ensemble des *regalia* et des *pontificalia* d'un souverain, car, chez les Goths et les Scandinaves, les trois pouvoirs, religieux, guerrier et judiciaire, se concentraient dans une seule personne. L'anneau à inscriptions est l'*anneau de serment* que l'on trempait dans le sang des victimes et sur lequel juraient les plaideurs en invoquant les noms d'Odin et de Thor. Le grand plat servait aux offrandes pendant les sacrifices, l'aiguière, aux libations. La *patina* est cette coupe de mémoire, *minne*, qu'aux trois fêtes annuelles on vidait

en l'honneur des dieux, des héros et des ancêtres : je désigne ici sous bénéfice d'inventaire les divinités figurées sur l'ustensile sacré. N° 1, Balder, fils d'Odin, en Apollon ; les Hyperboréens adoraient le soleil. N° 2, Aegir, dieu des eaux, Neptune. N° 3, Fosite, fils de Balder, vénéré dans l'île d'Héligoland ? N° 4, Tyr, dieu de la guerre, Mars. N°s 5, 6 et 7, les trois *Nornes* (Parques), Urda, Verdandri et Skuldra. N° 8, Sœter ? Saturne. N° 9, Freya, déesse de l'amour et de la fécondité, Vénus. N° 10, Odin ou Wodan, Mercure des Germains selon Tacite. N° 11, Thor, dieu du tonnerre, Hercule, Vulcain. N° 12, Héla, déesse de la mort. N°s 13 et 14, Castor et Pollux dont Tacite rencontra le culte chez les Naharvales. N° 15, Freyr, dieu de la paix et de l'abondance ? N° 16, Ostara, déesse du printemps ? Les corbeaux sont ceux qui parcouraient l'univers pour en apporter les secrets à Odin. Au centre du plateau domine la vieille Jordh ou Hertha, (la Terre, Cybèle), caractérisée par son entourage et le *calathus* qu'elle tient ; les autres dieux, munis la plupart d'attributs pacifiques, semblent environner la déesse pour rendre hommage à sa puissance. M. Odobesco voit une Freya dans la statuette précitée ; M. Filimonov y reconnaît le type de la divinité que représentent d'anciennes statues, taillées d'un seul bloc et répandues dans tout le sud de la Russie, où on les désigne sous le nom de *Kamennaia Baba*, (femmes de pierre), symboles vraisemblables de la vie, de l'abondance et des forces productrices de la nature. La remarque de M. Filimonov n'infirme en rien mon sentiment ; elle prouve de plus que les Ases séjournèrent en Russie avant de se répandre dans le reste de l'Europe. Je risquerai toutefois une question incidente au sujet des *Kamennaia Baba*, en me gardant bien de la résoudre. M. E. d'Eichwald, membre de l'Académie impériale de Médecine, à Saint-Pétersburg, m'a

remis, il y a peu de jours, les dessins de quatre figures colossales trouvées en 1820, l'une à Konskye Rasdory, village du gouvernement de Kharkov (Petite Russie), les trois autres dans la Russie méridionale, entre Kherson et Berislav, et, plus à l'est, sur la route de Marioupol à Taganrogh. Ces statues, en pierre, représentent deux hommes et deux femmes, le *calathus* en main, dans l'attitude donnée à la Jordh de Pétrossa. Mais la ressemblance ne va pas plus loin, car le costume et le visage des colosses russes sont fortement empreints du cachet mongol. Les monuments analogues observés par M. Filimonov offrent-ils le même caractère? Les tasses en cristal de roche circulaient pendant les festins solennels; quant aux fibules et au gorgerin, ces objets appartenaient aux insignes royaux. M. Odobesco croit que l'aigle se mettait sur la poitrine et les vautours sur les épaules; son opinion vaut la peine d'être examinée.

Sauf peut-être la *patina*, le *torques* et l'anneau, le trésor de Pétrossa est asiatique. J'ai vu récemment entre les mains de M. d'Eichwald plusieurs éperviers de bronze (fibules ou *bullæ*) provenant des fouilles d'Ielabouga, sur la Kama, aux limites des gouvernements de Viatka et d'Oremburg (Russie orientale); le *lanæ*, l'*amula*, les bandeaux, et le gorgerin sont décorés de motifs persans; enfin les coupes ajourées sont fabriquées dans les mêmes conditions que le plat de Chosroës, à la Bibliothèque impériale de Paris. S'il m'était permis d'entamer la discussion sur un point aussi délicat, je renverrais volontiers la *patina* aux Grecs du Pont-Euxin ou de la Thrace; le *lanæ*, les fibules et le gorgerin, à des orfévres orientaux, sinon à des ouvriers byzantins familiarisés avec les procédés de l'Orient; le *torques* et l'anneau, aux Goths. Une obscurité encore plus grande environne l'origine des coupes ajourées; l'art sassanide en fournit bien un exemple,

mais les écrivains arabes nous apprennent que l'on usait de vases pareils à la table des empereurs de Constantinople. Une autre opinion a été mise en avant qui attribuerait aux Goths seuls l'entière fabrication du trésor. Cette opinion ne manque pas de valeur, car, bien antérieurement au IVe siècle, existaient en Scandinavie des ouvriers habiles dans le travail des métaux, et l'on admettrait difficilement que les Goths eussent dégénéré au point de rompre avec toutes les traditions artistiques de leurs ancêtres. Loin de là, un contact séculaire avec la Grèce et Rome aurait dû affermir plutôt qu'éteindre le sentiment de l'art chez les Barbares venus du Nord. J'accèderais donc sans trop de peine à une attribution nationale, si des arguments non moins sérieux que les précédents ne s'y opposaient. Les Goths étaient des pillards effrénés, et l'homme adonné au pillage fabrique rarement lui-même les objets qu'il peut obtenir par le vol ou les produits du vol. D'ailleurs on ne trouve sur aucun monument romain ou scandinave, ni l'*aster* du grand plat, ni les palmettes du gorgerin, ni le *lotus* des bandeaux, motifs que la Perse revendique. En outre la question de l'origine des tasses a grand besoin d'être éclaircie. Les études actuelles de M. de Longpérier sur les coupes sassanides résoudront probablement cette question majeure.

Suivant M. le docteur Bock, le trésor de Pétrossa aurait appartenu à Athanaric, roi des Visigoths. L'histoire et l'archéologie ne démentent pas l'assertion de M. Bock. La *patina* offre tous les caractères de la décadence de l'art au IVe siècle, et, lorsque les Visigoths, chassés par les Huns, vinrent s'établir en Mœsie sur les terres de l'Empire, Athanaric, fidèle à un serment, refusa d'accompagner son peuple. Le roi barbare tint plusieurs années contre les Huns dans les montagnes de la Dacie, jusqu'à ce que, cédant à la force, il

fût contraint de se réfugier à Constantinople où il mourut le 25 janvier 381. Or, Pétrossa est bâtie sur une ramification méridionale des Karpathes. Athanaric voulut-il dérober ses insignes à la rapacité des Huns? Se méfia-t-il de l'hospitalité romaine? J'opinerais pour la première version, car Théodose accueillit l'exilé avec bienveillance et lui conserva la pension annuelle qu'il recevait auparavant.

MOBILIER ECCLÉSIASTIQUE. — Un calice, argent gravé et niellé; pied polylobé sans ornements; coupe garnie d'entrelacs style oriental, découpés et appliqués sur le fond; inscriptions en caractères slavons; 1628 : évêché d'Ardgèche. Un encensoir à chaîne, en argent, couvercle pyramidal en forme d'église de style gothique orientalisé; foyer hémisphérique entouré d'inscriptions en lettres slavonnes; pied pyramidal à six pans et base polylobée; grelots (*tintinnabula*) à l'extrémité des chaînes; XVe siècle : monastère de Bistritza. Un autre encensoir à chaîne, argent doré, fondu et ciselé; couvercle ajouré en style oriental; foyer godronné; pied semblable au précédent et couvert d'inscriptions gravées en caractères slavons; 1662 : monastère de Cotrotcheni. Un encensoir à main pour l'autel, argent doré et ciselé; foyer godronné, couvercle sommé d'une haute coupole environnée de huit autres plus petites; pied en pyramide octogone à base polylobée, s'encastrant dans une longue patte découpée à laquelle est adapté un manche cylindrique; sur cette patte figurent en repoussé le donateur Sherban Cantacuzène Bessaraba et sa famille, agenouillés sous la mort de la Sainte Vierge; inscriptions slavonnes; grelots autour de l'objet; 1686 : Cotrotcheni. Une cassolette fixée sur plateau; elle est formée de deux hémisphères godronnés, le supérieur ajouré, l'inférieur posé sur trois pieds en volute; argent ciselé, re-

poussé et en partie doré; 1692 : monastère de Horez. Un *encolpium* (Panagia) de vermeil émaillé; 1521 : Bistritza. Une grande croix stationale en bois sculpté, travail très-fin, sujets pieux; monture en vermeil; hampe à nœud d'argent tressé; pied triangulaire portant sur trois lions; inscriptions slavonnes; style russe prononcé; 1685 : Cotrotcheni. Une croix analogue; bois sculpté; monture de vermeil émaillé, les émaux translucides sur relief d'argent; garniture d'émeraudes; hampe en argent gravé; pied doré et godronné; inscriptions slavonnes; style byzantino-russe; 1692 : Horez. Deux petites croix destinées à être tenues en main; bois sculpté à sujets; montures et manches de métal émaillés; l'une d'elles, ornée de perles, d'émeraudes et de turquoises, a son manche couvert d'inscriptions slavonnes; XVIIe siècle: Bistritza et Horez. Un chandelier à trois branches (*trikellion*); vermeil ciselé; pied rond; hampe noduleuse; trois dragons convergeant vers un crucifix portent les bobèches; la croix cretelée est émaillée; le Christ est gravé; XVIIe siècle: Horez. Une crosse ou *tau* épiscopal; hampe prismatique plaquée d'écaille avec inscrustations d'ivoire; nœuds en ivoire tourné; tête, deux serpents d'ivoire en accolade; inscriptions slavonnes : 1695. Deux *rhipides* (éventails liturgiques) en argent doré; leur forme est celle d'un carré accru d'un triangle sur chaque côté; les triangles comportent des saints et des anges, le carré présente sur une face le Christ au tombeau, sur l'autre, le Christ dans sa gloire, le tout ciselé; inscriptions slavonnes; douille; XVIIe siècle : Cotrotcheni. L'usage des *rhipides* métalliques s'est prolongé longtemps dans les églises latines du Nord; la prétendue férule abbatiale du Musée de Copenhague (n° 617) ne me semble pas autre chose qu'un *rhipide*. Elle est circulaire 0^m40 environ de d.) et offre une croix cantonnée des sym-

boles évangélistiques ; la croix et la bordure du cercle sont percées d'ouvertures; le nœud inférieur de la douille porte une inscription de la fin du XIVe siècle, et l'ensemble réunit tous les caractères de cette époque. Deux coffrets aux saintes huiles (*kivotion*) en argent doré ; forme d'église byzantine à cinq coupoles, supportée par quatre lions ; à l'étage inférieur, une claire-voie de fenêtres grillées à tympans ciselés ; au-dessus de chaque tympan, un sujet pieux en relief, or sur champ d'émail, accompagné d'inscriptions slavonnes ; les crêtes ciselées des tympans alternent avec des figures de saints en relief sur fond émaillé; 1685 : monastère de Cotrotcheni fondé par Sherban Cantacuzène. Un autre *kivotion* plus grand que les précédents ; argent doré ; forme d'église à quatre coupoles élancées, deux hautes sur la nef, deux petites flanquant la façade ; claire-voie et crête ciselées; soubassement, une arcature aveugle comportant des saints en pied, repoussés et émaillés; à l'étage, même décoration avec sujets religieux ; la façade est couverte d'inscriptions slavonnes ; 1692 : Horez. Ceinture sacerdotale articulée ; elle se compose de plaques de cuivre doré et découpé, chaque plaque figurant un personnage appliqué sur de la soie alternativement rouge ou verte ; travail grossier : XVIIe siècle. Deux tasses en vermeil repoussé ; l'une, à manche, est ornée de médailles antiques incrustées ; 1641 ; l'autre, moindre, sans anses, présente des personnages et des animaux dans une série d'arcatures, où l'on distingue l'aigle éployée ; sur l'*umbo* on voit un cerf ciselé en ronde bosse ; style barbare. Au couvent de Caldaruchani et à M. Pappazoglu.

VÊTEMENTS SACERDOTAUX, BRODERIES ET TISSUS. — Chasuble en velours rouge à ramages verts frisés d'or ; elle a été taillée dans le manteau du voïvode Mortcha-le-Vieux et elle

en a gardé la forme; XIVe siècle; fabriques de l'Italie septentrionale : monastère de Cozia. Un *épitrachélion* (étole) à *fiocchi* noir et or; il comporte quinze figures brodées en relief au point de chaînette sur fond d'or couché, à savoir : le Christ, les douze Apôtres, le moine Pacôme (le Ban Barbo Bessaraba) et Salomi, son épouse, en costume de religieuse; inscriptions slavonnes brodées en argent; 1521 : couvent de Bistritza (Moldavie) fondé par Barbo et Salomi qui y embrassèrent la vie monastique. Un second *épitrachélion;* velours rouge brodé d'or, d'argent et de perles; cinq grosses croix en perles; *fiocchi* rouge et or; 1692 : Horez. Un troisième, en satin rouge brodé au passé, soie, or et perles; sur le col, un Christ à mi-corps; à droite, le Christ assis entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, puis deux Apôtres, deux évêques, deux Évangélistes, deux saints, le Hospodar de Valachie, Jean Constantin Brancovano, mort en 1714, et ses fils; à gauche, la Vierge assise entre deux anges, un crucifix accosté de Constantin et de sainte Hélène, d'autres évêques, Évangélistes et saints, Marie Cantacuzène, femme de Jean Constantin, et ses filles. La broderie de ce vêtement est d'une prodigieuse finesse, on croirait voir une peinture; d'innombrables perles rehaussent la bordure, les couronnes, la croix et les boutons; *fiocchi* en or et soie rouge; 1695 : Horez. Une paire d'*épimanichia* (manchettes liturgiques) brodées en or, argent et soie; style byzantin, procédés employés sur la dalmatique de Léon III, à Saint-Pierre du Vatican; sujet, l'Annonciation, l'ange Gabriel d'une part, la Vierge de l'autre; XVIe siècle : monastère de Govora. Une seconde paire; soie rouge encadrée de dentelles métalliques; cartouches de velours rouge comportant l'aspic et le basilic brodés en relief, or et argent; XVIIe siècle : Horez. Deux *épitaphia*. L'église grecque nomme *épitaphion* un drap rectan-

gulaire que, les Jeudi et Vendredi saints, on place sur une table en avant du sanctuaire pendant la lecture des Évangiles : on baise l'*épitaphion* en allant adorer la croix qui se trouve à côté. N° 1 : sur un champ de velours bleu semé de fleurs apparaît le Christ couché dans son tombeau ; près du Christ, la Vierge et saint Jean agenouillés ; derrière, quatre anges debout, deux portant des flambeaux, les autres des *rhipides ;* inscriptions slavonnes sur la bordure et dans le champ même ; admirable broderie en soie au passé et en or couché ; 1396 : Cozia. N° 2 : moins grand ; velours rouge brodé d'or et d'argent ; sujet, le Christ au tombeau au pied d'une grande croix flanquée de quatre anges ; exécuté par Marie Brancovano Cantacuzène et ses filles : Horez. M. Naco Mincovici et l'Ecole centrale des Demoiselles, à Bucarest, ont exposé de très-beaux *épitaphia* dans la galerie industrielle ; l'*épitaphion* envoyé par M. Schadrine, de Moscov, est encore plus remarquable. Cette excursion à travers la Russie moderne, me rappelle un oubli involontaire ; j'ai loué à juste titre les étoffes liturgiques de Mme Sapojnikov, de Moscov, et le nom du fabricant n'a pas été mentionné. Portière en velours rouge brodé d'or et d'argent ; riche encadrement ; écusson aux symboles héraldiques des Principautés, à savoir : tête de bœuf surmontée d'une étoile, aigle tenant une croix dans son bec ; le soleil et la lune ; couronne. Deux tapis (*pallia altaris*) de velours frisé d'or à ramages. L'un, fond bleu, est encadré d'une bande de velours rouge chargée d'inscriptions slavonnes brodées en or ; garniture de *fiocchi* à tête d'or ; 1514 : l'autre, fond rouge, date aussi du XVIe siècle. Ateliers du nord de l'Italie : Bistritza. Deux voiles, carré et oblong, mousseline brodée d'or, écussons et bandes ; XVIIIe siècle : à Mme S. Odobesco.

Manuscrits. Imprimés. Reliures. — Psautier sur vélin en langue serbe, caractères slavons, commentaires par Branco Mladenowicz, ministre de Stephan Douchan, roi de Serbie. Ce volume, écrit en 1345, est inédit; M. Odobesco l'a mentionné dans la *Revista Romana*, Bucarest, 1862. Evangéliaire grec, vélin, in-4°, miniatures; *Chrysobules* slavons; *Rotulus* astrologique grec : à M. Pappazoglu. Evangéliaires slavons, manuscrits sur papier, enluminures; 1519 et 1537 : Bistritza. Psautier du diacre Coressi, imprimé en 1477 à Brachove (Transylvanie); premier incunable roumain. *Liturgie* slave, imprimée en Valachie par Macaire ; 1508. Divers imprimés des XVIe et XVIIe siècles. Evangéliaire slavon, in-4°, titres enluminés, Valachie, 1512; reliure en velours bleu avec plaques de vermeil découpé figurant le Christ et les quatre Evangélistes ; XVIIe siècle : Bistritza. Evangéliaire gréco-roumain, in-folio, Bucarest, 1693; reliure en or ciselé; d'une part, le Christ aux limbes et la mort de la Vierge; de l'autre, Constantin Brancovano et Marie Cantacuzène, accompagnés chacun d'un saint, aux pieds du Crucifix et le Christ dans sa gloire; sujets pieux sur l'encadrement ; inscriptions slavonnes : Horez ; aujourd'hui à la bibliothèque de Saint-Sava, à Bucarest. On voit encore dans la galerie une restitution coloriée du trésor de Pétrossa, d'après l'interrogatoire subi par les inventeurs et receleurs; des gravures ou dessins d'archéologie et de numismatique, notamment les plans du *castellum* romain de *Petreosa*, dont les ruines ont été explorées par M. Odobesco.

Architecture. — La petite ville d'Ardgèche (Valachie), située sur la rivière de ce nom, possède deux églises remarquables : l'une, construite par Jean Rodolphe le Noir (Radul Negru, 1290-1314), premier prince valaque, s'élève dans la

cité même ; l'autre, qui appartient au monastère épiscopal de Kurtea d'Ardgèche, a été bâtie par le voïvode Jean Nyagon (Negoje) Bessaraba, et consacrée en 1517. Le prince Rodolphe d'Affumaz termina les décorations intérieures en 1526. Une réduction en bois de l'église de Kurtea est exposée dans la galerie roumaine. Le plan de l'édifice présente un rectangle augmenté de trois absides demi-circulaires disposées en croix ; deux coupoles, l'une octogone, l'autre ronde, surmontent le chœur et la nef ; deux autres coupoles plus petites flanquent la façade. Les motifs sculptés au dedans et au dehors sont empruntés à l'art oriental que l'architecte connaissait à fond ; partout se manifeste la volonté de frayer une voie nouvelle à l'architecture religieuse byzantine immobilisée depuis Justinien. L'intérieur du monument est décoré de peintures murales ; à côté du Christ, de la Vierge, des anges et des saints, on y voit les effigies de plusieurs princes valaques et de leurs femmes : Radul Negru et Marguerite ; Nyagon et Despina ; Rodolphe d'Affumaz et Roxande ; et d'autres encore. Une tradition veut que Nyagon ait été l'architecte de son église ; une ballade populaire renvoie l'honneur du travail à un certain Manoli ; le peintre se nommait Dobromiri. M. L. Reissenberger a publié en allemand une monographie de Kurtea (*Jahrhuch der k. k. central-Commission*, 1860) ; le gouvernement de S. A. Mgr le Prince Charles de Hohenzollern a fait traduire en français l'œuvre de M. Reissenberger et offrir gratuitement ce beau volume aux savants qui désirent en apprécier l'érudition.

ETATS PONTIFICAUX. — ITALIE.

Les grandes Expositions de l'*Histoire du travail*, dont j'ai parlé jusqu'ici, doivent leur existence au patronage des

gouvernements qui les ont subventionnées; il n'en est plus de même pour l'Italie. Un illustre savant, chef incontesté des archéologues chrétiens, M. le chevalier de Rossi, a bien établi aux frais du Saint-Père un aperçu des catacombes dans le parc du Champ-de-Mars; mais c'est là tout. Les objets exposés dans la galerie spéciale sous le drapeau blanc et jaune qui ombrage l'écusson de Pie IX, sont en petit nombre et manquent de raccords; quant à l'Exposition italienne proprement dite, un homme dont le nom seul équivaut à une louange, M. A. de Longpérier, en a généreusement pris l'initiative. Des collectionneurs, des marchands de curiosités, sont venus en aide à M. de Longpérier, et, grâce à cette triple association de la science, de la richesse et du commerce, il nous a été donné une nouvelle édition des merveilles que nous avions admirées au Palais de l'Industrie pendant l'été de 1865. Les Expositions pontificale et italienne sont réunies côte à côte dans un même local; des drapeaux, des blasons différents, forment seuls entre-elles une barrière dont j'ai peine à me rendre compte. Métropole de l'univers chrétien, Rome a été, est et sera toujours la capitale artistique de l'Italie; au Moyen Age, je ne parle pas de l'Antiquité, Venise, Florence, Milan, Bologne, Naples, n'étaient véritablement en fait d'art que les préfectures de Rome : rien de cela n'est changé, pourquoi l'a-t-on méconnu? Il y avait cependant un moyen bien simple de concilier la logique inexorable du passé avec les exigences actuelles; au lieu de l'écu de Savoie qui n'a qu'une signification politique, il fallait sans crainte arborer les glorieuses couleurs de ces duchés, de ces royaumes, maintenant descendus au rang de simples provinces, états dont l'autonomie séculaire vit éclore les chefs-d'œuvre assez indûment placés aujourd'hui sous un patronage né d'hier. Pour moi, qui ne connais qu'une Italie

artistique, formulée d'abord par les civilisations grecque et étrusque, puis rayonnant autour de la ville des Consuls, des Empereurs et des Papes, je n'accepte pas les démarcations imaginaires. Fidèle au plan suivi dans le cours de ce travail, je m'inquiéterai peu de l'écusson et du drapeau qui abritent les objets d'origine italienne : ici la distinction doit être générale ou rester nulle, sous peine d'infliger un démenti à l'histoire.

Temps anté-historiques. — Instruments des Ages de la pierre, du bronze et du fer ; vases en terre noire du Latium ; dessins et originaux : à M. de Rossi. Haches, marteaux, lances, flèches, couteaux, en silex, serpentine, néphrite, aphanite et porphyre ; à MM. R. Foresi, Gentili, Gamurrini, Inghina ; aux Musées de Naples et d'Imola. Poteries trouvées à l'île d'Elbe, en Toscane et près de Ravenne. Moulages, en plâtre coloré, d'une pirogue, d'un pieu et de deux roues. Les originaux en bois proviennent des tourbières du Piémont ; ils sont conservés à l'École d'application des Ingénieurs à Turin.

Périodes étrusque et italo-grecque. — Bronze. Marteaux-haches et haches à oreilles ; parmi ces dernières, une très-grande venant d'Étrurie ; haches minces à rebords ; épées, poignards et dagues, analogues aux armes scandinaves ; piques et lances à arètes rondes ; une pointe de pique quadrilobée, modèle inconnu dans le Nord ; trois casques ronds, un à nasal, deux à cimier ; un casque à visière, forme grecque ; un racloir en pelle ; une faucille munie d'oreilles pour l'emmanchement ; *torques* et *armilla* moduleux. Miroir surmonté d'un sphinx ailé ; manche, une statuette de Vénus accostée de deux lions ; Crotone : à M. Castellani. Miroir

étrusque, Prométhée délivré par les Dioscures : à M. Gréau. Vases et figurines. — Or. Couronne funéraire; bijoux soufflés, ciselés ou filigranés ; *bullæ*, fibules, amulettes à pendeloques. Exposants : MM. Castellani, Foresi et P. Aria. — Réduction d'un tombeau trouvé à Sainte-Agathe-des-Goths; il est rectangulaire et couvert d'un toit en arète ; l'état du squelette et des vases placés autour de lui est reproduit avec une minutieuse exactitude. — Médailles italo-grecques, or et argent, à MM. le vicomte de Ponton d'Amécourt et Castellani.—Terres cuites étrusques ; vases, lampes, statuettes, antéfixes, soit naturels, soit coloriés ; vase de Vulci en forme de lion, pelage soigneusement exprimé ; à MM. le prince Czartoryski, Castellani et Dreyfus. — Suite de vases italo-grecs où je signalerai plusieurs coupes ornées de sphinx et de cavaliers sur fond rouge; des rhytons ; une amphore noire à dessins rouges et une hydrisque rouge à dessins blancs et noirs, à Mme la comtesse Dzialynska; la collection de M. Dutuit, de Rouen. — Je ne dois pas oublier les peintures d'un hypogée étrusque découvert à Vulci. Les originaux, aujourd'hui conservés dans la galerie Torlonia, ont été photographiés sous la direction du R. P. Garucci. Ces peintures offrent des sujets mythologiques ou des scènes empruntées au siége de Troie et à l'ancienne histoire romaine ; on y reconnaît entre autres Mastarna (Servius Tullius) délivrant Celius Vibenna captif. Le dessin et le mouvement des personnages témoignent d'un art avancé. — Une collection de vingt-quatre pièces d'ambre sculpté, trouvées à Canossa ; à M. Castellani.

Période romaine. — Bronze. Statuettes, bustes et vases, à MM. Baux, J. Gréau, Rollin et le prince Czartoryski ; une magnifique tête d'homme, à Mme Dzialynska. *Colatorium ;*

harpago (instrument à griffes pour saisir les objets). Compas d'architecte, à M. Charvet; balance, à M. Gréau. Coins à frapper la monnaie; ils sont en métal d'alliage et insérés à une époque récente dans un appareil de fer. *Œnochoé;* sujets bachiques sur la panse, Pygmée combattant un crocodile sur le col, tête de cheval sur l'anse : à M. Charvet.— Or. Bagues; figurine d'Eros Harpocrate merveilleusement ciselée; bijoux chrétiens, à M. Castellani. *Scaphium* (patère à manche) ; quatre scènes des amours de Jupiter en bas-relief et l'inscription ALF. PAVLINA. D. V. S. à l'intérieur; figurine sur le manche; argent rehaussé d'or : à M. Charvet. — Médailles et monnaies primitives en bronze; consulaires, en argent; impériales, en or : à M. d'Amécourt. Une autre suite composée d'exemplaires choisis, or, argent et surtout bronze, appartient à M. Lemaître. — Verres gravés. Coupe; une femme agitant un sistre, plus loin un ouvrier travaillant à une stèle : à M. Beurdeley. — Verres dorés. Une très-belle tête de femme sur fond bleu, médaillon chrétien; à M. Delange. — Une table moderne, en marbre blanc incrusté de fragments de verres antiques agatisés de toutes couleurs. — Catacombes. Trois corridors tapissés de *loculi* prolongent un *cubiculum* carré dont la voûte et les *arcosolia* sont revêtus de peintures murales. La reproduction est parfaite, mais on est si vite arrivé au bout.

SCULPTURE. — Nombreuse et splendide collection de statues, statuettes, bustes, vases et autres objets en bronze; XVe siècle au XVIIe : à MM. Spitzer, Beurdeley, le baron Davillier et Dutuit. Beau Christ en bronze, grandeur naturelle, attribué à Bonnacorso Ghiberti; fin du XVe siècle. Grand buste en bronze d'Antonio Gallo, d'Urbin; XVIe siècle : buste d'un membre de la famille Gonzalvo, marbre;

XVe siècle : à M. Beurdeley. Candelabres d'église, XVIIe siècle, 3 mètres d'élévation ; hauts landiers ornés d'Hermès ; bronze ; XVIe siècle : au même. Magnifique paire de chenets en bronze ; l'un représente Vénus, l'autre Adonis ; figures nues ; bases couvertes de guirlandes, de mascarons, de satyres et d'amours ; même époque : à M. Dutuit. Le dévouement de Curtius, groupe de six figures en bronze ; XVIIe siècle : à M. Montemurici. Médaillons de bronze, têtes et sujets, XIIIe siècle au XVIe ; à MM. de Longpérier, Barre, Davillier et Spitzer. J'ai remarqué dans le nombre de beaux exemplaires de Côme de Médicis et de Sigismond Pandolfe Malatesta, à M. E. Albites. Un médaillon doré, grand module ; femme armée d'un poignard, guerrier et cerf accostant un arbre au pied duquel flambe un brasier ; légende : *solvendus neqve morte*. XVIe siècle ; à M. Spitzer. Un Frédéric II, augustale d'or ; XIIIe siècle : à M. Labouchère.

Glyptique. — Les Césars ; sept charmants petits bustes en cristal de roche, lapis, grenat, aigue-marine, jaspe rouge et blanc ; buste d'onyx, haut de 0^m10 ; XVIe siècle : à MM. Spitzer et Baur. Profil de Vierge, tête en jaspe rouge, vêtements en lapis, appliqué sur un fond de jaspe encadré de lapis ; monture retable en ébène incrusté d'argent avec colonnettes et vases en cristal de roche. Cette chapelle domestique appartient à M. de Valpinçon ; commencement du XVIIe siècle. Chandeliers, coupes et buires en cristal de roche gravé ; coupes en agate montées en vermeil rehaussé de pierreries ; cuillères en jaspe vert et en sardoine ; XVIe siècle : à M. Spitzer. Camées de diverses époques ; à MM. Spitzer, Giometti et Schmidt.

Toreutique. — Coffret sculpté ; l'Epiphanie, armoiries ;

XIVe siècle : à M. Fau. Boîte montée en bronze doré ; XVe siècle : à M. Schmidt. Six médaillons à sujets mythologiques ; XVIe siècle : à M. Flandin. Statuettes ; XVIIe siècle.

Orfévrerie. — Jolie croix cantonnée d'émaux translucides sur relief ; buste reliquaire d'évêque, argent repoussé et ciselé, barbe, cheveux et galon de la mitre dorés, l'orfroi de la chape orné de rosaces dorées alternant avec d'admirables petits émaux peints (scènes de la Passion); XVe siècle : à M. Spitzer. *Osculatorium* d'argent niellé, monté en bronze doré, le Christ sur la croix ; XVIe siècle : à Mme la comtesse de Cambis. Bijoux en or avec émaux et pierreries ; à M. Spitzer. Grand plat oblong à deux anses, métal doré, repoussé et ciselé, relief prononcé ; sujet, sacrifice dans le temple de Diane ; XVIIe siècle : à M. Beurdeley. Bague d'or avec camée ; XVe siècle : à M. B. Grandi. Coffret de mariage en argent émaillé ; XVIe siècle : à Mme Jubinal. Bénitier en cuivre doré et émaillé (h., environ 0^m40) ; l'écusson ovale offre la Vierge, saint Joseph et l'Enfant Jésus bénis par le Père Eternel, figures en corail sur fond d'or ; la coupe est supportée par des anges aussi en corail ; treize petits médaillons de même matière, représentant la vie de la Sainte Vierge, encadrent l'écusson ; une crête fleuronnée, rehaussée d'émaux sur relief et de coraux, borde l'ensemble. Cette œuvre napolitaine du XVIIe siècle est d'un goût douteux ; je la trouve riche et originale, mais fort laide ; un ostensoir analogue, exposé à Malines, en 1864, m'avait produit le même effet. A M. d'Yvon.

Armes. — Casques en fer repoussé, damasquinures d'or ; casque en fer damasquiné ; casque en fer noirci, muffle de monstre ; bouclier rond en fer repoussé et doré, figures

scènes et arabesques ; cuirasses de même travail ; épées à coquilles élégamment ciselées ; dague et langue de bœuf ; masse d'armes à pointes ; mousquets et pistolets, bois incrustés d'ivoire ; XVIe siècle : à M. Spitzer.

Instruments de musique. — Epinette en bois de poirier marqueté d'ébène ; elle est ornée d'ivoires sculptés, de pierres cabochons, lapis, cristal de roche et cornaline ; les touches sont d'agate et de lapis ; quatre petits génies en ivoire, jouant de divers instruments, se dressent sur la table d'harmonie ; la galerie du clavier comporte des arabesques et des statuettes en bois ; on y lit l'inscription suivante en lettres d'or sur fond noir :

ANNIBALLIS DE ROXIS MEDIOLANENSIS MDLXXVII.

Mme Clapisson est propriétaire de cette merveille.

Meubles et objets divers. — Deux colonnettes torses en marbre blanc et mosaïques ; style des Cosmati : XIIIe siècle. Coffret de mariage en pâte dorée ; sous une arcature à champ gauffré, deux varlets saluent deux dames qui pincent de la harpe ; personnages en relief ; XIVe siècle : à M. Baur. Coffret d'os sculpté à personnages et incrustations ; trois coffrets (*Certosine*) ; XVe siècle : à M. et Mlles de Longpérier. Scribane et cabinets en fer damasquiné d'or, figures et ornements ciselés et gravés ; objets en fer ouvré, parmi lesquels une clef dont l'anneau attire les regards ; XVIe siècle : à MM. Spitzer et Stein. Mesures de longueur et instruments en métal ou en bois marqueté ; XVIe et XVIIe siècles : à Mme Jubinal. Un nécessaire de toilette composé de 21 pièces ornées de médaillons en argent ciselé et repoussé ; monture de vermeil ; sujets allégoriques ; XVIe siècle : à M. Flandin.

Peigne d'ivoire monté en argent découpé et émaillé dans le goût hongrois; cuillères; chatelaine-ménagère avec ciseaux et ustensiles de femme suspendus à une chaîne d'argent; gants de femme en tricot de soie blanche à raies rouges horizontales, manchettes de taffetas blanc bordé en or et soie, rosettes de faveurs vertes et rouges; XVIe et XVIIe siècles : à Mme Jubinal.

Céramique et verreries. — Deux vitrines remplies de majoliques; à MM. d'Yvon, Spitzer, Demmin et Beurdeley. J'y ai remarqué plusieurs plats à reflets métalliques; un, entre autres, porte sur sa bordure l'écu des Orsini, bandé d'argent et de gueules de six pièces, au chef d'or chargé d'une couleuvre de sable, abaissé sous un second chef d'argent à la rose de gueules; au centre, on voit deux écussons accolés, 1° d'azur à l'arbre d'or, 2° de gueules au rocher d'or sommé d'une étoile de même, armoiries de la famille Chigi; Gubbio: XVIe siècle. Un grand et beau plat, fond brun jaspé, bords festonnés; décor en relief, Adam et Eve tentés par Satan, bleu pâle rehaussé de bleu turquin; Angrano : XVIIe siècle. Faïences des Abruzzes; même époque. Porcelaines de Venise, Naples, Turin et Vinovo; XVIIe et XVIIIe siècles: Musée de Turin. Suite de verres de Venise; XVe siècle au XVIIe : à MM. Spitzer et Stein.

Peinture. — Couronnement de la Vierge, triptyque; XIVe siècle : à Mme de Cambis. Portrait de femme par Filippo Lippi; XVe siècle : à M. Fau. Martyre de saint Sébastien, par Fra Bartholomeo; à S. Exc. Mgr Chigi, nonce apostolique. Cinq esquisses ou cartons de Raphaël : la Pêche miraculeuse; Jésus remettant les clefs à saint Pierre; la Conversion de saint Paul; saint Paul devant Sergius; la Prédication de saint Paul à Athènes; à M. L. Pagès.

TAPISSERIES. TISSUS. — M. L. Merolli a exposé dans la galerie industrielle des États pontificaux un immense panneau de tapisserie laine et soie, représentant le Jugement dernier. Cette œuvre capitale du XVe siècle est d'origine flamande, artésienne peut-être. La galerie spéciale renferme cinq allégories des travaux des champs, XVIe siècle, à M. Flandin; quatre sujets de chasse, même époque, à M. de Valpinçon; un meuble complet, or et soie, XVIIe siècle, à M. Oulman. On y voit encore des dentelles vénitiennes, XVIe et XVIIe siècles, à MM. Spitzer, Peters et Mme Jubinal; des échantillons d'étoffes de soie fabriquées à Vicence et à Lucques, XVIIIe siècle, à MM. Casabianca et Sardini.

MANUSCRITS A MINIATURES. IMPRIMÉS. — Les *Prophetiæ* de Joachim, abbé de Fiore; quatre antiphonaires et divers autres manuscrits du XVe siècle; sur l'un de ces volumes, au bas d'une miniature représentant un saint évêque, on voit un écusson coupé, d'argent au lion de gueules et de gueules au lion d'argent, timbré du chapeau cardinalice, avec la devise *unitas*. J'y crois reconnaître les armoiries de l'écrivain mystique, Helias Hannibaldi, créé cardinal par Innocent VI en 1356, mort à Avignon en 1367. Je signale le fait sans oser l'affirmer. Trois livres d'heures ornés de miniatures; XVe siècle : M. Spitzer. Un volume contenant 136 portraits, sur vélin, des membres de la famille d'Este ; même époque : à M. Baur. Un incunable vénitien, 1473 : à M. Cavalleri.

L'Exposition pontificale comprend 44 numéros, l'Exposition italienne, 734. En face de tant de richesses, j'ai dû me résigner à choisir. Mon choix, je l'avoue sans remords, est à peu près le résultat du hasard.

CH. DE LINAS.

(*La suite au prochain numéro.*)

SCULPTURES DE MATHIEU KESSELS

AU MUSÉE DE BBUXELLES

culpteur d'un mérite éminent, Mathieu Kessels n'est pourtant point counu en France : le Louvre ne possède aucun spécimen de ses œuvres. Né à Maëstricht en 1784, cet artiste lutta longtemps contre l'adversité et contre l'indifférence de ses concitoyens. Ce n'est qu'à la fin de sa vie, que des encouragements tardifs le firent sortir de son obscurité et même conquérir une célébrité qui grandira de jour en jour. Kessels a passé une partie de sa vie à Rome, et il y est mort en 1836. On voit son tombeau à l'église Saint-Julien-des-Belges.

Le talent éminemment classique de Kessels se distingue par un sentiment élevé, la pureté des lignes et la science académique. Dans la scène du Déluge dont nous donnons le croquis en tête de ce Numéro, il s'est inspiré de Girodet dont il avait fréquenté l'atelier. Le peintre, dans le tableau qu'on admire au Louvre a groupé quatre personnages : un

vieillard deux époux et un enfant ; une branche qui se rompt sous leurs efforts les précipite tous dans l'abîme. Le sculpteur nous montre sur un rocher une mère et son enfant qu'un homme soulève pour les arracher à l'envahissement des flots. La supériorité reste assurément au peintre qui a su être aussi grandiose qu'émouvant. Le Musée de Bruxelles ne possède que le modèle en plâtre de la scène du Déluge. L'exécution en marbre se trouve en Angleterre.

C'est également à l'étranger qu'a passé le Discobole en bronze dont le Musée de Bruxelles ne conserve que le plâtre.

C'est une heureuse imitation de l'Art antique.

Parmi les nombreux projets de monuments que Kessels n'a

pas eu le temps de terminer, nous citerons une esquisse en terre cuite d'un saint Michel, patron de la ville du Bruxelles.

Le Musée de Bruxelles possède presque en son entier son *studio*. Parmi les meilleures esquisses, on remarque le tombeau de la comtesse de Celles, érigé à Rome dans l'église Saint-Julien-des-Belges; une Pieta, la Vierge et l'Enfant-

Jésus, les quatre Évangélistes, saint Pierre et saint Paul, un saint Georges, plusieurs madones.

Parmi ses œuvres les plus appréciées conservées au Musée de Bruxelles, nous citerons un saint Sébastien, un Christ à la colonne et surtout le beau bas-relief qui nous

montre la face du Sauveur empreinte sur le voile de sainte Véronique.

Le buste en marbre de Mathieu Kessels, exposé au Musée de Bruxelles, est l'œuvre du célèbre sculpteur Simonis de Verviers.

A. S.

L'ART ET LA PHILOSOPHIE

DE L'ÉGYPTE

Etudiés dans un de ses monuments (*Musée de Boulogne*)

DEUXIÈME ARTICLE.

II.

Une copie du JUGEMENT DE L'AME se voit d'abord au 2e volume de l'Atlas de la Description de l'Égypte, planche 60e; elle est extraite d'un manuscrit sur papyrus, fragment d'un exemplaire du *grand rituel funéraire*, ou LIVRE DES MANIFESTATIONS A LA LUMIÈRE [1].

[1] « Ce rituel à l'état complet, présente, dans une suite de tableaux allégoriques, accompagnés de légendes et de prières, une sorte de résumé de tout l'ensemble des idées égyptiennes relativement au sort de l'âme. On y voit les cérémonies funéraires, les différents états de l'âme après la mort, les épreuves qu'elle doit subir, les divinités qui président à toutes ses migrations. A côté et plus généralement au-dessous des vignettes, se trouve le texte, soit hiératique, soit hiéroglyphique, qui s'y rapporte.

« Il n'existe en Europe qu'un seul papyrus que l'on puisse considérer comme complet, c'est celui du Musée de Turin; il a 66 pieds de longueur. Celui du cabinet du roi (*Descript. de l'Égypte, Ant.* vol. II, pl 72, 73, 74 *et* 75), n'a que 28 pieds. » *Musée des Antiquités égyptiennes*, par M. LENORMANT, Paris, Leleux, 1841, p. 18.

OSIRIS est *seul* juge. Il est assis tenant en main ses attributs ordinaires, le crochet et le fouet. Devant lui, est un autel avec vase à libations et fleurs en offrande. Puis, vient le dieu OMS, le monstre infernal, *la gueule ouverte*, et assis sur une sorte de construction avec porte et corniche soignée. Ensuite, on voit le dieu THOTH à tête d'Ibis, debout et écrivant sur une tablette; puis LA BALANCE SYMBOLIQUE desservie par deux dieux : ANUBIS à tête de chacal, qui met la main au plateau de devant où se trouve une plume, emblème de la vérité, et HORUS à tête d'épervier, qui considère *l'index* ou le signe indicateur du résultat de la pesée. Dans l'autre plateau est un vase d'argile. Un CYNOCÉPHALE est assis sur le haut de la balance. On aperçoit ensuite la déesse TMÊI, introduisant l'âme du défunt. Cette déesse est représentée *deux fois*, parce que les Égyptiens, à ce qu'il paraît, n'avaient qu'un même symbole pour figurer les idées de *vérité* et de *justice*. La première de ces deux représentations est plus solennelle : la déesse, outre la plume qui se dresse sur sa tête, porte dans les mains la croix ansée et le sceptre terminé par le calice d'une fleur, attribut spécial des déesses ; devant elle, est un autel avec fleur et vase à libations; l'âme semble la prier, la supplier. La seconde est plus simple : la déesse ne porte point d'autre attribut que la plume d'autruche; elle introduit l'âme et semble l'aider avec bonté à se présenter devant son juge.

Une autre variété du *jugement de l'âme*, moins développée encore, et du reste fort mutilée, se voit au même volume, planche 64ᵉ.

OSIRIS est debout et *seul* juge. Devant lui est d'abord un vase d'où sort une haute tige, autour de laquelle s'enroule une sorte de plante qui s'élève en serpentant et offre une

fleur à son extrémité supérieure. Puis, s'ouvre une large fleur épanouie, et sur le calice de cette fleur sont debout LES QUATRE GÉNIES DE L'AMENTI, dont nous parlerons tout à l'heure. Ensuite se présente le dieu OMS, puis THOTH *ibiocéphale* écrivant sur une tablette, puis LA BALANCE, dont on ne voit plus que le haut; enfin, la déesse TMEÏ représentée une fois seulement, et l'AME.

Une troisième reproduction de la même scène se rencontre à la planche 67e du même volume. Celle-ci présente plusieurs choses remarquables, et entre autres une particularité fort curieuse dont nous voyons fréquemment au Moyen Age le développement parfois très-original. Nous avons cru devoir donner une réduction d'une partie de ce dessin ; on la trouvera dans la première planche, figure 2.

OSIRIS est assis et *seul* juge. Devant lui est un autel avec fleur et vase à libations. Puis on voit le dieu OMS sur un socle très-élevé. Ensuite vient THOTH ibiocéphale, avec sa tablette et son pinceau ou sa plume. Après Thoth, on aperçoit, accroupie sur le haut d'un sceptre terminé par un crochet, une petite figure D'HARPOCRATE dont nous aurons l'occasion de parler dans quelques instants ; puis, LA BALANCE, avec les dieux ANUBIS et HORUS, et le CYNOCÉPHALE. Dans le plateau de devant est le vase d'argile; dans l'autre, une figure de la déesse TMEÏ, comme sur le monument du Musée de Boulogne. Voici maintenant la particularité si intéressante à laquelle nous faisions allusion tout à l'heure. A côté de ce plateau, est *une toute petite figure humaine*, reproduisant l'image en petit et jusqu'à l'habillement de l'âme qui se trouve plus loin. Cette figurine se livre avec beaucoup d'ardeur à une œuvre qu'au premier abord on pourra trouver fort singulière assurément. Elle s'incline de tout son

corps, et de ses deux mains qu'elle appuie avec force sur le plateau qui supporte l'image de la vérité, elle s'efforce de faire pencher ce plateau de son côté. D'autre part, le dieu Horus à tête d'épervier, qui sans doute à cause de son regard perçant voit ce qui se passe, bien qu'il ait la tête tournée dans un sens opposé, le dieu HORUS, disons-nous, a la précaution de tenir d'une de ses mains la chaîne de ce même plateau, en sorte que le résultat de la pesée sera juste, malgré les efforts *intéressés* de la personne qui est en cause. En dernier lieu, viennent la déesse TMÉÏ et L'AME. Celle-ci a les deux bras levés et étendus presque en forme de croix, tant elle supplie avec force. La déesse est représentée sous ses deux formes, exactement comme plus haut.

Dans la 4e des représentations de cette scène symbolique (*pl.* 72, *grand manuscrit sur papyrus, le plus beau de ceux que l'on a rapportés de l'expédition d'Égypte*, 28 *pieds de long*), voici quel est l'ordre des personnages qui composent le tableau :

OSIRIS assis, tenant ses attributs ordinaires ; LES QUATRE GÉNIES de l'Amenti sur une large fleur de lotus ; autel avec vase à libations et fleurs ; OMS, sur un socle élevé ; HARPOCRATE, sur un sceptre à crochet ; THOTH ibiocéphale, écrivant ; LA BALANCE, desservie par HORUS et ANUBIS, et gardée par le CYNOCÉPHALE ; TMÉÏ, avec tous ses attributs ; L'AME.

Un autre dessin de la même scène du *jugement de l'âme*, d'après un bas-relief du sanctuaire de gauche du petit temple d'Hathor à Thèbes (*pl.* 35 *du* 2e *vol.*) n'offre aucun détail différent de ceux dont il vient d'être question. Nous n'avons rien trouvé non plus qui pût nous donner de nouvelles lumières pour le sujet de ces études dans le grand ou-

vrage de Champollion, intitulé : *Monuments de l'Égypte et de la Nubie;* nous nous contenterons, en conséquence, de noter les quelques points spéciaux qui caractérisent les tableaux dont il vient d'être question, avant de passer à l'examen comparatif des idées grecques et romaines sur le sort de l'âme après cette vie.

Un caractère ou symbole que nous rencontrons dans le grand ouvrage de la Commission d'Égypte, et qui ne se voit pas sur le tableau de notre Musée, c'est le vase avec une tige autour de laquelle s'enroule un cep de vigne, ou plante rampante.

A ces signes est même jointe quelquefois une peau de panthère, ornement spécialement affecté aux prêtres d'Osiris. Toutes ces choses sont des attributs d'Osiris, attributs que les Grecs ont eu soin de donner à leur *Dionysos*, ou Bacchus, et dont ils ont composé LE THYRSE qui caractérise ce dieu.

Il est un autre emblème que nous présentent les manuscrits funéraires dont nous nous occupons en ce moment. C'est cette immense fleur de lotus tout épanouie, et sur laquelle planent les quatre Génies de l'Amenti.

Cet emblème cache un grave et solennel enseignement.

Dans les idées égyptiennes *la fleur de lotus signifie* LE MONDE MATÉRIEL et *les quatre génies qui la surmontent sont* LES QUATRE MINISTRES DE DIEU QUI LE GOUVERNENT EN SON NOM, les esprits chargés des quatre points cardinaux de la terre, c'est-à-dire de toute la terre. Ces quatre génies se nommaient : AMSET, HAPI, SOUMAOUTF et KEBHSNIV. (*Voir Champollion-Figeac, Égypte*, p. 261, etc.).

Rien de plus fréquent que la représentation de ces quatre génies sur tous les monuments funéraires égyptiens, surtout dans le tableau qui représente l'instant où l'âme se dégage du corps qu'elle animait, et l'embaumement de ce dernier.

La philosophie égyptienne était profondément synthétique ; elle apercevait dans toute la création les magnifiques rapports qui en relient entre elles toutes les parties ; elle voyait dans l'homme un *microcosme*, un petit monde complet reproduisant le grand monde ou *mégacosme*. Aussi avait-elle mis sous la protection et la surveillance spéciale de chacun de ces quatre génies, les quatre parties principales, les quatre organes majeurs de ce petit monde qu'on appelle le corps humain ; comme elle avait mis sous la protection et la surveillance spéciale des mêmes génies, les quatre points principaux, les quatre parties qui composent le grand monde matériel.

Ainsi elle confiait à l'un d'eux *le cerveau*, l'organe de la pensée ; elle le fait embaumer à part et déposer dans un vase séparé, recouvert de l'image d'un de ces génies directeurs des deux mondes. Un autre vase recevait *le cœur*, l'organe de l'action et de la vie. Ce vase était aussi surmonté d'une autre image de l'une de ces quatre divinités secondaires. *Le foie* avait aussi son vase spécial, son embaumement à part et son image d'un autre des mêmes génies. Enfin, *les intestins* étaient aussi embaumés séparément et renfermés dans un quatrième vase, qui recouvrait également l'image du quatrième esprit directeur. Ces quatre vases sont ceux qu'on nomme vulgairement *canopes*. Ils étaient faits de toute matière, depuis l'argile cuite, jusqu'à l'albâtre oriental et le granit. Le Musée de Boulogne en possède un d'une assez belle conservation.

Les signes auxqels on reconnaît ces quatres ministres directeurs, messagers fidèles de la divinité, et gardiens vigilants de toutes choses visibles, sont : la tête d'homme, celle de chacal, celle d'épervier, et celle de cynocéphale.

Nous pensons que, par la tête d'homme, on voulait désigner

le génie qui présidait à la garde du cerveau, partie distinctive de l'homme et l'instrument admirable de son privilége le plus beau, la pensée. La tête de chien ou de chacal, symbole de la fidélité, de l'amitié, des sentiments qui tous tendent à l'union, peut fort bien se rapporter aux entrailles, à tout ce système des grands nerfs sympathiques, lien destiné à unir les organes des fonctions assimilatrices, ainsi que les nerfs cérébraux unissent ceux des fonctions extérieures. Celle de l'épervier, l'*oiseau du soleil*, désigne naturellement le cœur, ce foyer de la vie, ce centre de la chaleur corporelle. Enfin celle de cynocéphale ou singe, emblème de sagacité, dénote, ce nous semble, fort heureusement le génie protecteur du foie, organe dont les fonctions spéciales sont de préparer, au moyen d'une analyse et d'un discernement admirables des éléments qui lui sont fournis à l'état grossier de mélange, ces fluides composés, ces liqueurs parfaites si nécessaires à la digestion des aliments ; en sorte que cet organe peut être considéré comme le laboratoire où se préparent avec un art prodigieux les substances indispensables à l'entretien de la vie.

Ce n'est donc pas sans des motifs puisés dans de profondes réflexions et un grand esprit d'observation des phénomènes de la natnre, que les Égyptiens avaient donné les mêmes gardiens, les mêmes défenseurs anx quatre parties principales du corps de l'homme et aux quatre points cardinaux du monde.

Ainsi, le symbole que nous étudions en ce moment, et qui se trouve devant Osiris, doit se traduire ainsi : « Voici Osiris, le grand dieu, le juge suprême devant qui doit comparaître le monde et tout ce qu'il renferme, ainsi que ceux qui le gouvernent sous ses ordres. » Idée sublime que chacune des pages de l'antiquité nous rappelle, idée que *le livre d'É-*

noch, récemment retrouvé parmi les chrétiens d'Abyssinie, ces descendants directs des Égyptiens primitifs, comme nous le dirons plus tard, a rendu d'une manière si saisissante de poésie :

« Après cela je vis des mille et des mille, des myriades et « des myriades, et un nombre infini de gens qui se tenaient « debout devant le Seigneur des esprits.

« Sur les quatre ailes du Seigneur des esprits, sur les « quatre côtés, j'en aperçus d'autres, outre ceux qui se te- « naient debout devant lui ; leurs noms mêmes, je les con- « nais : car l'ange qui marchait avec moi me les apprit en « me découvrant toutes les choses secrètes.

« Alors j'entendis les voix de ceux qui étaient sur les « quatre côtés, exaltant le Seigneur de gloire.

« La première voix bénit le Seigneur des esprits pour tou- « jours et pour toujours.

« La seconde voix, je l'entendis bénir l'Élu et les élus qui « souffrent pour le Seigneur des esprits.

« La troisième voix, je l'entendis solliciter et prier pour « ceux qui demeurent sur la terre, et qui invoquent le nom « du Seigneur des esprits.

« La quatrième voix, je l'entendis chassant les anges « impies (les Satans) et les empêchant d'entrer devant la « présence du Seigneur des esprits, pour porter des accusa- « tions contre les habitants de la terre.

« Après cela, je suppliai l'ange de paix qui marchait avec « moi, de m'expliquer tout ce qui était caché. Je lui dis : « Quels sont ceux que j'ai vus sur les quatre côtés, et dont « j'ai entendu et transcrit les paroles ?

« Il répondit : Le premier, c'est le miséricordieux, le « patient, le saint Michael ;

« Le second est celui qui préside sur toutes les souffrances

« et toutes les afflictions (sur toutes les plaies) des fils des « hommes, le saint Raphaël ;

« Le troisième, celui qui préside sur tout ce qui est puis- « sant, est Gabriel;

« Et le quatrième, qui préside sur le repentir, et sur l'es- « pérance de ceux qui doivent hériter une vie éternelle, est « Phánuel.

« Tels sont les quatre anges de Dieu très-haut, et leurs « quatre voix que j'entendis alors [1]. »

La figure D'HARPOCRATE assise sur un sceptre à crochet devant Osiris, peut, selon M. Lenormant (*Mus. des ant. égypt.*, p. 15), être considérée comme un emblème de la vie nouvelle à laquelle le défunt vient de naître. HORUS à tête d'épervier est une autre forme du *dieu de la lumière*, dont nous avons suffisamment parlé dans la description du mo-

[1] Ce passage est la traduction du 40e chapitre du livre d'Enoch, d'après le texte anglais publié par l'archevêque anglican Richard Laurence, sous ce titre : THE BOOK OF ENOCH THE PROPHET : an apocryphal production, supposed for ages to have been lost ; but discovered at the close of the last century in Abyssinia ; now first translated from an Ethiopic Ms. in the Bodleian library. By Richard Laurence, LL. D. archbishop of Cashel, late professor of hebrew in the University of Oxford... Third edition.... Oxford, S. Collingwood. Sold also by J. G. and F. Rivington. London, 1838, 1 vol. in-8° de lix et 250 pages.

Ce volume, trop peu connu, contient une dissertation préliminaire, la traduction du livre d'Enoch en 105 chapitres, le même livre arrangé par le Rév. EDWARD MURRAY, les extraits du livre d'Enoch traduits en latin par SILVESTRE DE SACY, les extraits que nous en avait conservés Georges le Syncelle dans sa chronographie (ces extraits sont en grec et en latin), et enfin des remarques sur différents points difficiles du texte.

On peut consulter encore sur les divers questions d'authenticité, de canonicité, de provenance du livre d'Enoch, les *Annales de Philosophie chrétienne*, premier volume, page 298 ; sixième volume, page 269 ; neuvième volume, page 48, etc., etc., et surtout le dix-septième volume, page 181 à 183, et 369 *bis* à 398 *bis*. M. Migne en a publié une traduction dans son *Dictionnaire des Apocryphes*, tome premier.

nument du Musée de Boulogne; c'est toujours l'idée de clairvoyance divine, d'examen à fond des œuvres de l'homme, d'instruction parfaite du procès définitif qui doit clore chaque vie humaine.

Voyons maintenant quelles étaient sur ces mêmes matières les idées des Grecs et des Romains.

Les auteurs anciens sont d'accord sur ce point, que ces peuples avaient emprunté, en grande partie du moins, aux Égyptiens leurs doctrines religieuses. « Les sages et les philosophes les plus anciens de la Grèce, dit Clément d'Alexandrie (*Stromates*, livre 1er, ch. 15e) furent pour la plupart d'origine barbare, et ils eurent des barbares pour maîtres... On dit que Thalès, originaire de Phénicie, eut des entretiens avec les sages d'Égypte. Il en est de même de Pythagore. Il reçut, en outre, de la main de ces sages, la circoncision, afin de pénétrer dans les sanctuaires d'Égypte, et d'être initié dans leur philosophie mystique. Platon ne nie pas qu'il ait reçu des barbares ce que sa philosophie renferme de plus beau, et il avoue qu'il est allé en Égypte. Il disait que lui et Pythagore tenaient des barbares une suite de vérités les plus belles et les plus élevées de la philosophie... Il fait voir, dans son Phœdre, qu'il connaît le roi égyptien, et il nous le montre plus sage que Toïth (ou Toth), qu'il sait être une sorte de Mercure... Numa, roi des Romains, était pythagoricien... Ainsi donc, la philosophie, cette science si utile, fleurit autrefois chez les barbares, et brilla au milieu des nations. Plus tard, elle pénétra aussi chez les Grecs. Ceux qui la professèrent furent en Égypte les Prophètes; en Assyrie, les Chaldéens; en Gaule, les Druides; en Bactriane, les Samanœens; parmi les Celtes, les Philosophes; en Perse, les Mages (ces derniers annoncèrent aussi la naissance du Sauveur, avant qu'elle fût connue, et vinrent en

Judée conduits par une étoile) ; dans les Indes, les Gymnosophistes, et d'autres philosophes barbares. »

« La vérité est une, dit ailleurs le même Père de l'Église (chap. 13e); le mensonge a mille faces différentes. De même que les bacchantes mirent en pièces Penthée et dispersèrent ses membres, de même les hérésies qui ont déchiré le sein, tant de la philosophie barbare que de la philosophie grecque, se glorifient chacune de ce qu'elle conserve de vérité, comme si chacune possédait la vérité toute entière. C'est l'apparition de la lumière qui fait ressortir tous les objets. Tous ceux d'entre les Grecs et d'entre les barbares qui ont recherché la vérité, ont été illuminés plus ou moins par le Verbe, source de la vérité. Si l'éternité résume en elle-même l'avenir, le présent, et aussi le passé, la vérité, beaucoup mieux que l'éternité, peut rassembler ses propres semences, bien que tombées dans des terres étrangères. En effet, on retrouve ces parcelles dans les hérésies (je parle de toutes celles qui ne sont pas entièrement absurdes, qui n'ont pas détruit et brisé l'enchaînement et l'ordre de la nature), bien qu'elles aient mis en pièces le Christ et sa doctrine, comme les Bacchantes déchirèrent le corps de Penthée ; bien qu'elles soient si différentes entre elles, et qu'elles soient à une si grande distance de ce qui forme l'ensemble de la vérité ; car elles s'y rattachent par quelque côté, ou par la forme, ou par le genre, et peuvent recomposer le corps. »

Ailleurs (ch. 7), il compare la vérité qui vient de Dieu aux « eaux de la pluie qui tombent indistinctement sur la bonne terre, sur le fumier et sur le toit des maisons. L'herbe et le froment poussent de la même manière; le figuier croît même sur les tombes ; et s'il est quelque arbre encore plus hardi, il s'élève aussi. Et ces productions du hasard ont

quelquefois plus d'apparence que les véritables, car elles participent également aux bienfaits de la pluie ; mais elles n'ont pas le même privilége que les productions nées dans le sol fertile, puisqu'elles sèchent et qu'on les arrache. La parabole de *la semence*, expliquée par Notre-Seigneur, revient très-bien à notre sujet. Le seul laboureur du champ qui est dans l'homme, c'est Celui qui, depuis la création du monde, répand d'en haut les semences nutritives ; Celui qui, dans tous les temps, a fait pleuvoir sur les hommes le Verbe divin. Mais la différence des temps et des sols qui l'ont reçu est la cause des différences qui se trouvent entre les productions sorties du même germe. »

Cette différence est en effet bien sensible dans la manière dont les Grecs, et par suite les Latins, ont reçu ces lumières de révélations primitives et traditionnelles, dans les transformations étranges qu'ils leur ont fait subir, et le matérialisme grossier sous lequel ils ont voilé une doctrine si admirable de spiritualisme.

C'est ainsi que de l'Osiris égyptien ils ont fait leur PLUTON, auquel ils ont même conservé son surnom d'*Amenthès ;* de Thméi ou d'Isis, ils ont fait PROSERPINE ; Oms est devenu le CERBÈRE, monstre à *trois* têtes, *triple* composé comme le monstre infernal des Égyptiens. Il est facile de reconnaître Toth dans le MERCURE *Psychopompe*, ou *conducteur des âmes ;* enfin, Horus, Anubis et Api (le cynocéphale qui veille sur la balance), semblent être les types originaux de MINOS, EAQUE et RHADAMANTE, dit M. Champollion-Figeac (*Égypte*, p. 129). « De tels rapprochements, continue cet auteur, font comprendre quels précieux renseignements sur les origines de la religion des Grecs et des Romains, peut fournir l'étude approfondie des monuments de tous genres qui nous restent de l'antique Égypte. »

Au reste, c'est chose tellement vulgaire que la connaissance de la mythologie des Grecs et des Latins, son origine égyptienne et la profonde dégradation de ses enseignements tout sensuels, qu'il nous semble tout à fait superflu d'entrer à ce sujet dans plus de détails. Nous allons donc poursuivre notre examen comparatif, et retrouver jusque dans les peintures symboliques du Moyen Age la trace de ces idées vieilles comme le monde [1].

L'un des symboles figurés qu'a le plus affectionné le Moyen Age, est le symbole de *la balance*, comme emblème du *jugement de l'âme* après la mort.

Cette balance, nous la trouvons partout dans ces siècles de foi, et par conséquent de sublime poésie; les verrières peintes, les portails, les chapiteaux même des colonnes de nos temples chrétiens, sont décorés de ce symbole destiné, comme les autres produits des arts du dessin, à l'instruction des peuples; les miniatures de nos vieux manuscrits nous offrent souvent la même image. Considérons-la d'abord dans le dessin que nous joignons à cette étude. (*Planche première, fig.* 3.)

Ce dessin est une copie fidèle d'une des miniatures du manuscrit n° 93, de la Bibliothèque de Boulogne. Ce manuscrit est d'origine anglaise et du commencement du XVe siècle.

SAINT MICHEL, l'archange, le grand ministre de Dieu, est debout, dans une pose majestueuse et digne de l'office sublime qui lui a été confié. Deux grandes ailes le décorent,

[1] Une série d'études comparatives très-développées a été donnée sur ce sujet dans la *Revue archéologique* par M. A. Maury. Nous n'avons pas à entrer ici dans tous ces détails, puisque la Psychostasie n'est qu'une des parties du présent travail, une scène dont nous devions donner le sens précis, sans chercher à en faire la monographie.

emblème de la promptitude et de l'agilité avec laquelle il est prêt à exécuter les ordres du Très-Haut. Il tient d'une main LA BALANCE symbolique dont nous avons ailleurs expliqué le sens, c'est-à-dire qu'il examine avec attention, avec impartialité, quelles ont été les œuvres de cette AME qui est là dans un des plateaux, sans vêtements, sans aucune *apparence* vaine et trompeuse, et réduite à ce qu'elle est en elle-même, à la *réalité* toute nue et sans prestiges. C'est ainsi qu'elle paraît devant celui qui doit l'examiner au nom du Juge suprême.

Jusque-là tout se rapporte, on le voit, à la scène parallèle du jugement de l'âme tracée sur notre beau sarcophage égyptien, et que nous avons décrite.

Mais ici va se présenter une dissemblance complète, ou plutôt l'esprit même de la conception de notre miniature va contraster avec celui de la scène égyptienne, bien que l'extérieur, la lettre en quelque sorte reste, conforme à ce type ancien, primordial.

En effet, dans le tableau égyptien vous apercevez une femme debout à côté du plateau de la balance; mais cette femme est *la Vérité*, *la Justice ;* cette femme vous offre l'idée de la sévérité, de l'examen pur et simple des œuvres, sans aucun corectif, sans aucun adoucissement. Ici, dans la scène chrétienne de notre manuscrit, *une femme* vous apparaît aussi ; mais cette femme est celle qui a écrasé la tête du serpent, qui a vaincu le mal, que vous allez voir tout-à-l'heure de l'autre côté de la balance, lutter en vain contre elle et s'épuiser en inutiles efforts pour neutraliser sa puissante influence, c'est LA SAINTE VIERGE, la *Mère de Dieu.* la *toute sainte,* que vous reconnaîtrez à son *nimbe* glorieux; la *Reine des cieux*, que sa brillante *couronne* et son *manteau* majestueux vous font distinguer d'abord, la *Vierge* imma-

culée reconnaissable à ses longs cheveux flottants. Debout, près de l'âme suppliante, elle laisse tomber dans le plateau ce *chapelet*, image des prières nombreuses et ferventes que lui adressa cette âme, alors qu'elle animait son corps mortel ; et ces prières ont été si efficaces, le poids de cette intercession de Marie est si grand, qu'il fait incliner le plateau d'une manière notable, c'est-à-dire que le Sauveur et le Juge des hommes ne peut rien refuser aux prières de celle qu'il a voulu se choisir pour mère.

De l'autre côté de la balance, vous voyez le plateau occupé par *trois* figures de diable qui le remplissent. C'est la trinité du mal, c'est LA TRIPLE CONCUPISCENCE, dont parle saint Jean (*Ep.* 1re ch. 2e, v. 16e), la concupiscence des yeux la concupiscence de la chair et l'orgueil de la vie; c'est là ce monstre infernal *à trois têtes* que Jésus a vaincu, mais que chacun de nous doit vaincre aussi à son tour. C'est la triple personnification du mal, qui, pendant toute la vie mortelle de cette âme qui en est cause, a lutté en elle contre le bien, contre l'influence divine, si bien symbolisée par cette image de la Vierge qui assiste, et de l'ange qui tourne la tête de ce côté et applaudit du regard en même temps qu'il lutte de la main.

Voyez comme cette lutte entre le bien et le mal dans une âme assujettie aux épreuves de cette vie est admirablement rendue, par cet acharnement, par ces efforts suprêmes que font les deux démons au-dessous du plateau, pour attirer vers la terre ce plateau, emblême du mal. L'un deux s'appuie fortement contre la terre, et de toutes ses forces il tâche de tirer à lui ce plateau qu'il a saisi d'un solide crochet. L'autre s'es accroché lui même au plateau; il s'y suspend de tout le poids de son corps, il y appuie fortement ses genoux; il presse, il tire, il agit avec une violence désespérée. Et ce-

pendant Michel reste calme et impassible ; il se contente de tourner la tête en souriant vers la Mère de Dieu, et d'opposer à tant d'efforts réunis le simple et facile geste de sa main *gauche*, qui suffit surabondamment à neutraliser les efforts si grands des démons.

Nos pieux artistes du Moyen Age cachaient sous ces emblêmes un haut enseignement. Ils voulaient dire par là que si *le mal* en nous est puissant, *la grâce* de Dieu est plus puissante encore, et que la grâce, nous pouvons, quand nous le voulons, l'obtenir par *la prière*, et surtout par la prière adressée à celle qui est la Reine des Anges, et qui nous secourra elle-même, en même temps qu'elle dira à nos anges de nous secourir.

On voit que, malgré la ressemblance si grande entre les deux tableaux du *jugement de l'âme*, il y a cependant un abîme entre les deux doctrines. C'est que l'une était prêchée 1,500 ans avant Jésus-Christ et sous la loi de nature, sous la *loi de crainte*, et que l'autre était annoncée après que le Sauveur du monde, le réparateur du genre humain, avait établi la loi surnaturelle, la *loi d'amour* et de miséricorde, la loi de grâce.

Mais il est temps de terminer en peu de mots ce parallèle, car nous avons à étudier encore beaucoup d'autres scènes.

« C'est comme accusateur, dit M. l'abbé Crosnier (*Iconographie chrétienne*, p. 120, *Paris*, *V. Didron*, 1848), que Satan assiste au jugement dernier ; il amène ses âmes ; il est témoin du pèsement comme s'il craignait quelque injustice à son égard ; il attend avec une sorte d'impatience l'arrêt qui les lui livrera définitivement. A Autun, on voit saint Michel placer dans un plateau de la balance un petit être bien fait, emblême de la vertu ; Satan, de son côté, met dans l'autre plateau un petit être difforme, emblême du vice; il

fait, en outre, tous ses efforts pour faire incliner la balance de son côté ; cependant un autre démon vient à son secours et ajoute un reptile au poids de l'âme, pour entraîner le plateau. A Vézelay, sur un des chapitaux de la galerie du Narthex, un ange tient par la main un petit être humain que poursuit un démon ; un autre ange perce d'une flèche un second diable qui vient au secours du premier. Cependant l'archange saint Michel pèse une âme ; Satan est encore là, et fait un dernier effort pour avoir une victime de plus ; il pose sur le plateau de la balance son horrible griffe, afin de le faire incliner de son côté : vain espoir, l'archange le perce de sa redoutable épée !.. A Autun, *la main de la justice divine* tient la balance dans les plateaux de laquelle sont déposées les âmes.... Sur un des chapiteaux de l'église de Saint-Révérien, diocèse de Nevers (XIIe siècle), on voit aussi *la main* de la justice divine ; mais cette main, au lieu de soutenir une balance, tient une espèce de romaine à un seul plateau ; une tête humaine est placée dans ce plateau (*ibid.*, p. 236).

Sur les vitraux de Bourges, un ange, debout et nimbé, tient la balance. Dans l'un des plateaux, il y a une tête humaine, et dans l'autre aussi une autre tête humaine. A côté de l'ange se tient une figure humaine, nue et petite, soulevée au dessus du sol et se tenant à la robe de l'ange. A côté du démon, d'autre part, se tient aussi une figure nue et petite, debout sur le sol. L'un des plateaux penchant du côté de l'ange, le démon met un pied sur l'autre plateau et une main sur le bout du fléau, et, de plus, un autre petit diable tout vert, avec de sales ailes, est couché sur le dos au-dessous du même plateau, afin de se donner un point d'appui, et il le tire à lui de toutes ses forces.

Dans la même scène tirée du Psautier de saint Louis, et

reproduite comme étude dans la description des vitraux peints de Bourges par les PP. Martin et Cahier (*étude* 9e) *sept* âmes sont debout à côté de l'ange, qui tourne vers elles des regards pleins de bonté. Il tient la balance de la main droite, et l'un des plateaux est plus bas que l'autre. On ne voit du reste rien dans ces plateaux, si ce n'est deux demi-anneaux. Un petit diable, debout sous l'un de ces plateaux, veut le tirer à lui à l'aide d'un crochet. Deux autres diables plus grands parlent, gesticulent, accusent, plaident en un mot. L'ange est très-grand et domine toute la scène; ses larges ailes s'étendent jusqu'au-dessus des diables eux-mêmes et remplissent tout le diamètre du cadre, qui est de forme circulaire.

Mais il est temps, pensons-nous, de nous arrêter et de résumer dans un court exposé comparatif les points principaux qui composent cette scène magnifique du jugement de l'âme dans le système égyptien et dans le système du Moyen Age.

Des deux côtés, le Juge suprême apparaît escorté de deux autres personnages; mais il y a entre les idées respective que représentent ces personnages une différence bien grande. D'nne part, en effet, vous voyez *la Justice* accompagnée de *la Sagesse* et de *la Lumière,* toutes idées sévères, tempérées, il est vrai, sur notre sarcophage, par l'idée de *bonté*; d'autre part, vous apercevez aussi le Juge suprême: mais ce juge a près de lui sa croix et les autres instruments de ses souffrances pour les hommes. A ses côtés, Marie, sa mère bien-aimée, assiste au jugement, mais c'est pour supplier, pour adoucir la rigueur de la sentence. C'est aussi LA JUSTICE qui préside à ce drame suprême, mais cette justice est aidée par LA MISÉRICORDE, si admirablement figurée par celle que Jésus mourant a donnée aux hommes pour *Mère*.

Disons aussi que Marie symbolise en cet endroit LA SAGESSE : car, dans sa liturgie, au sens toujours si profond, l'Église lui applique une foule de textes tirés des livres sapientiaux de l'Ancien Testament. Puis, vous voyez, de l'autre côté du Fils de Dieu, saint Jean, le disciple bien-aimé, L'AMOUR personnifié et aussi LA LUMIÈRE ; car c'est l'apôtre à qui ont été découverts les grands mystères, l'auteur si clairvoyant de l'Apocalypse, l'écrivain inspiré qui a été jugé digne de contempler l'éternelle génération du Verbe de Dieu, doctrine connue des anciens peuples de l'Egypte, comme nous le prouverons plus loin par plusieurs citations des livres de Thoth.

Devant le grand Juge doit comparaître TOUTE LA TERRE, et dans l'un comme dans l'autre système, cette terre est habituellement figurée par *quatre* ministres de Dieu qui appellent toutes les nations au jugement. Seulement, dans les représentations chrétiennes, souvent on a figuré la multitude des hommes et des femmes ressuscitant à la voix des *quatre* anges qui sonnent de la trompette symbolique, tandis que, de l'autre côté, on a figuré le monde matériel par une fleur de lotus au calice composé de *quatre* feuilles, comme on le voit en plusieurs endroits de notre monument.

Quatre est le nombre terrestre, nous disent saint Basile, saint Cyprien, saint Ambroise, saint Augustin, et d'autres Pères de l'Eglise. Tout ce qui a rapport à la créature matérielle reproduit ce nombre : les *quatre* points cardinaux, le Nord, le Midi, l'Orient et l'Occident ; les *quatre* vents, les *quatre* saisons ; les *quatre* qualités principales du corps : le sec, l'humide, le froid, le chaud ; ce que les anciens appelaient les *quatre* éléments : le feu, l'air, la terre et l'eau ; etc.

Le signe de la croix figure lui-même la rédemption ap-

pliquée aux *quatre* points de la terre ; car, selon la doctrine de saint Cyprien, par le nouvel Adam *quatre* est devenu le nombre évangélique. C'est le nombre des fleuves du paradis terrestre, figures mystérieuses des *quatre* évangiles, sources divines qui devaient répandre dans le monde les vérités, figurées par l'eau. La grande nappe liée par les *quatre* coins, que saint Pierre aperçut en vision, annonçait que l'Évangile devait être prêché dans toutes les parties du monde. *Quatre* animaux, symbolisant les Évangiles, sont debout devant le trône de Dieu, dans l'Apocalypse, etc. Il nous serait facile d'étendre ce parallélisme, mais nous devons nous borner. (*Voir les Pères de l'Église cités plus haut, etc.*)

L'idée des châtiments réservés aux méchants a été figurée à l'une et à l'autre époques par un MONSTRE INFERNAL. On peut lire sur cette matière une dissertation très-intéressante au tome second du texte des Vitraux de Bourges par les PP. Martin et Cahier (pages 171 et suiv.) Les savants auteurs y établissent ce fait curieux, que cette *bouche* de l'enfer, cette *gueule* du monstre infernal est une représentation matérielle de l'idée du Léviathan de Job, de la gueule de l'enfer d'Isaïe (*Job* 42, 18 ; 41, 5, 12, 22, 24, *etc.* — *Isaïe* 5, 14 — *Ps.* 68, 16. — *Prov.* 15, 16. — *Jon.* 2, 5. — *Habac.* 3, 10. — *etc.*

Nous ne pouvons résister au plaisir de transcrire ici les vieux vers suivants, cités par les deux érudits religieux et extraits du *Bestiaire* de Philippe de Thann (*Londres*, 1841, p. 108), publié par M. Thomas Wright :

« E ceo, dit escripture,
Cetus ad tel nature
Que qant il volt manger
Cumence a balier
Et el baliement
De sa buche, odur rent
Tant suef e tant bon
Que li petit peissun
Qi l'odur amerunt
En sa buche enterunt.

Lores les ocirat,
Issi les transgluterat.
« El diable ensement
Stranglucrat la gent
Ki issi l'amerunt
Qu'en sa buche enterunt.
E ceo dit Bestiaire,
Un livre de grammaire. »

Nous avons suffisamment parlé plus haut, ce nous semble, de la scène qui termine tout le drame du jugement, c'est-à-dire *la pesée;* nous terminerons donc cette étude en reproduisant la grande pensée de saint Augustin [1] : « L'Église chrétienne ne date pas seulement de la naissance de Jésus-Christ, mais bien de la naissance du monde. » Dès le moment de la chute originelle, l'homme n'a pu être sauvé que par la foi au Rédempteur *à venir*, comme, depuis la naissance de Jésus-Christ, la foi en ce même Rédempteur *venu* est nécessaire pour le salut. Voilà pourquoi l'Apôtre a dit : « Jésus-Christ était hier, il est aujourd'hui, et il sera dans les siècles à venir. » De même que, dans l'ordre de la création du monde sensible, le soleil n'apparaît qu'au quatrième jour, bien que la lumière soit faite dès le premier, et que les végétaux nombreux couvrent le globe dès le troisième, de même, dans l'ordre de succession du monde spirituel, Jésus-Christ, le rédempteur, cette lumière qui éclaire tout homme venant en ce monde, est, dès le principe, annoncé et accordé aux enfants d'Adam. Abraham la vit, cette lumière, dit l'Évangile, et il en fut réjoui. C'est elle qui avait éclairé les justes du premier âge du monde, qui illuminait les enfants de Seth, qui se communiquait à Enoch le prophète, et plus tard aux autres *voyants* des anciens jours. Et cependant le vrai soleil

[1] Ipsa res quæ nunc Christiana religio nuncupatur erat et apud antiquos, nec defuit ab initio generis humani, quousque ipse Christus veniret in carnem, unde vera religio quæ jam erat cœpit appellari christiana. S. *August. Retract.*, lib. 1, cap. XIII, n° 3, tome 1, col. 19.

de justice, celui en qui toute lumière a été réunie comme dans son centre naturel, celui en qui se résume toute science, le soleil du monde moral n'apparaît qu'à la fin du quatrième millenaire. Ainsi tout se tient, tout s'enchaîne dans les œuvres de Dieu; et plus on sonde les profondeurs des doctrines religieuses, plus on y découvre d'admirables, de ravissantes harmonies.

L'ABBÉ E. VAN DRIVAL.

(*La suite au prochain numéro*).

L'ABBÉ SEIWOLD

Nos lecteurs se rappellent que M. de Linas a publié dans la *Revue de l'Art chrétien* (t. x, p. 326), un article sur l'abbé Seiwold, dont le nom est inscrit sur le dernier feuillet d'un *Traité de saint Augustin,* manuscrit de la Bibliothèque d'Arras, qui date du XIe siècle. Notre savant collaborateur constatait le silence gardé sur cet abbé par les historiens d'Arras, et émettait cette hypothèse que Seiwold serait le même personnage que Héribert, abbé de Saint-Vaast d'Arras. M. de Linas terminait ainsi sa notice : « J'ai tenté de concilier trois faits irrécusables avec les documents connus jusqu'à présent ; ai-je réussi dans ma téméraire entreprise ? Je suis loin d'en être sûr, mais qu'un écrivain mieux avisé réfute victorieusement les erreurs que j'ai sans doute commises, et je réclame le premier rang pour applaudir son œuvre. »

MM. de Cardevacque et Terninck, auteurs de divers ouvrages fort estimés et spécialement d'une *Histoire de l'Abbaye de Saint-Vaast*, viennent de nous adresser une note sur l'abbé Sevoldus, où le problème posé par M. de Linas reçoit une autre solution. Ce ne serait point un abbé de Saint-Vaast, comme l'avait conjecturé notre collaborateur, mais un abbé de Saint-Hubert-des-Ardennes.

On lit dans le *Gallia christiana* (t. III, p. 967) :

V. Sevoldus successit Mariocerdo in Andaginense regimen an. 836. *Memoratur in libro miraculorum S. Huberti ad annos* 837, 838 *et* 841. *Obiit an.* 855 *idibus januarii qua die elogium habet apud Fisennen.*

On trouve des détails sur la vie de ce saint abbé dans la *Chronique*

de l'Abbaye de Saint-Hubert, publiée par M. Behmann et Watenbach, dans l'*Historia S. Huberti*, par J. Roberti, dans les *Flores ecclesiæ Leodiensis*, dans divers manuscrits de la Bibliothèque de Lille, etc.

De tous ces documents il résulterait, d'après MM. Terninck et de Cardevaque, que Sevoldus, honoré comme saint au 13 janvier, était abbé de Saint-Hubert-des-Ardennes, qu'il fut un grand réformateur, que ses rapports durent s'étendre dans les pays voisins, et que ce fut sans doute comme témoignage d'estime qu'il donna à l'abbaye de Saint-Vaast le manuscrit aujourd'hui coté sous le n° 849.

Nous avouons que nous ne sommes satisfait d'aucune de ces hypothèses. Celle de M. de Linas avait contre elle le silence gardé par tous les chroniqueurs sur un abbé de Saint-Vaast qui se serait appelé Seiwold. Celle de MM. Terninck et de Cardevaque soulève une autre objection. Le manuscrit où se trouve cette mention

Abbas devotus probus ac vita Seiwoldus
Contulit hos libros Cristo Dominoque Vedasto

est, dit-on, d'une écriture qui accuse le commencement du XIe siècle. Or, comme Seiwold, abbé de Saint-Hubert, a vécu au IXe siècle, il faudrait admettre que le manuscrit d'Arras ne serait que la copie d'un livre antérieur dont on aurait reproduit la mention donatrice. D'un autre côté, Sir Thomas Phillips, dans son *Catalogue des Manuscrits* de la bibliothèque d'Arras, dit avoir retrouvé dans ce dépôt neuf des volumes rassemblés par Seiwold et il en signale six qui seraient du Xe siècle. Si cette assertion est exacte, si elle se base sur des preuves solides, il faut admettre que Seiwold a vécu à la fin du Xe siècle ou au commencement du XIe. Ce ne pourrait être alors le saint Abbé des Ardennes.

Pour résoudre ce problème, il faudrait, ce nous semble, compulser les listes d'abbés des Xe et XIe siècles. Si on en trouvait un du nom de Seiwold, qui ait été antérieurement moine de Saint-Vaast ou qui ait eu des relations d'amitié avec cette abbaye, on aurait très-probablement constaté l'identité du généreux donateur.

J. CORBLET.

LA PIERRE TOMBALE

DE GUILLAUME CORDIER

54e ABBÉ DE LOBBES

1495-1523.

La crypte de l'église de Saint-Ursmer, à Lobbes, que nous avons décrite dans un article précédent, renferme plusieurs dalles funéraires dignes d'attirer l'attention des amateurs. Parmi ces monuments, on distingue surtout les pierres tombales que les moines de Lobbes ont consacrées à la mémoire de deux de leurs abbés les plus recommandables, au XVIe siècle : Guillaume Cordier et Guillaume Caulier.

Le premier de ces prélats naquit au village de Lobbes, de parents pauvres, vers le milieu du XVe siècle. Dès l'âge le plus tendre, il montra une grande piété. Les religieux du monastère de Saint-Pierre l'ayant remarqué parmi tous ses compagnons, le choisirent en qualité d'enfant de chœur. Il grandit en âge et en sagesse sous l'œil paternel d'un membre de leur congrégation, et on lui enseigna les sciences et les lettres.

Plus tard, Guillaume Cordier quitta Lobbes et se rendit à l'abbaye de Saint-Ghislain, où il sut gagner l'affection de ses frères. Il y obtint la charge de trésorier et l'abbé Quentin Benoît lui confia plusieurs missions importantes qu'il remplit avec succès. En 1495, Jean de Hessen renonça en sa

faveur à l'abbatiat de Lobbes ; mais il paraît que Guillaume Cordier ne prit possession de cette prélature qu'après la mort de son protecteur, arrivée le 21 juin 1506 ou 1508.

Guillaume Cordier dut sa protection à ses vertus et à ses profondes connaissances [1]. Cet abbé vigilant, ayant recouvré quelques biens aliénés, embellit considérablement son monastère et y introduisit la règle et les rits de psalmodie de Bursfeld qu'il avait appris à Saint-Ghislain [2]. En 1513, il obtint la confirmation de tous les priviléges de sa maison par Bernardin, évêque de Tusculum, ou Frascati, cardinal du titre de Sainte-Croix, patriarche de Jérusalem et nonce apostolique en Allemagne.

Plusieurs auteurs, tout en accordant vingt huit ans de prélature à Guillaume Cordier, placent sa mort en l'année 1534 ou 1536. C'est là une erreur. Il décéda le 15 octobre 1523. Son corps fut enseveli dans la crypte de l'église paroissiale de Lobbes.

La dalle que les moines de l'abbaye de Saint-Pierre placèrent sur la tombe de leur supérieur est aujourd'hui relevée et fixée à la muraille, du côté de l'épître [3]. Elle montre un magnifique portrait encadrant la niche de la statue de l'abbé Cordier, avec ses contreforts garnis de figurines et d'ornements d'une belle exécution. La tête du prélat est coiffée de la mitre abbatiale et abritée sous un dais dont

[1] Ce prélat a publié à Binche des poésies sur la différence des saisons et sur la nature des fontaines et des fleuves. (Lelong, *Histoire du diocèse de Laon*. Châlons, 1783, p 83.)

[2] Baudry, *Annales de l'abbaye de Saint-Ghislain*, publiées par le baron de Reiffenberg dans ses *Monuments pour servir à l'Histoire du Hainaut*, t. viii, p. 593.

[3] Cette dalle en pierre bleue a deux mètres trente-un centimètres de longueur sur un mètre trente-cinq centimètres de largeur.

l'arc en accolade est parfaitement semblable à celui que l'on employa presque toujours pour les tombeaux à la fin du XVe siècle et au XVIe. Les autres habits pontificaux, tels que la chasuble, l'aube, la tunique de sous-diacre, le manipule, l'étole dont on voit seulement les extrémités, sont d'un travail et d'une richesse admirables. Au bas de la chasuble et de l'étole se montre le scapulaire bénédictin qui descend presque sur les pieds. La crosse est, comme d'ordinaire, maintenue par le bras. Guillaume Cordier tient les mains jointes et relevées verticalement devant la poitrine. Il a deux levrettes à ses pieds. Les figurines qui ornent le portique sous lequel le défunt apparaît représentant l'urne, la mort armée d'un javelot et tenant à la main droite une banderolle où on lit cette devise : « *Oia* (omnia) *morte delentur;* » plus loin sont figurés divers genres de mort par le glaive, par le feu, etc. Aux quatre coins de la dalle, l'artiste a sculpté des médaillons à quatre lobes au milieu desquels se trouvent les attributs des évangélistes, c'est-à-dire, l'ange, le lion, le bœuf et l'aigle. L'inscription suivante est gravée en belles lettres gothiques tout autour de la pierre :

Hoc tegitur saxo quondam venerabilis abbas
Noster Guillermus nomine Corderius.
Hic fuit immenso dum vixit dignus honore
Nam decus et speculum religionis erat.
Anno milleno quingento bis duodeno
Uno secluso fata suprema tulit.

Le millésime 1531 inscrit sur le piédestal de la statue indique clairement la date de l'exécution du monument funéraire élevé à la mémoire de l'abbé Guillaume Cordier.

TH. LEJEUNE.

L'HISTOIRE DU TRAVAIL

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

SEPTIÈME ARTICLE *.

GRANDE-BRETAGNE

Les personnes qui visitèrent l'exposition archéologique, organisée à Manchester il y a quelques années, en sont revenues avec une idée bien haute des richesses artistiques de l'Angleterre. Le goût des collections passé dans les mœurs, un instinct conservateur particulier à la nation, le système des majorats qui peut interdire l'aliénation du mobilier, et surtout un capital formidable à la concurrence sur le terrain des ventes, ont concentré petit à petit dans la Grande-Bretagne les trésors que d'autres peuples moins favorisés n'avaient pas su garder en leur possession. La section de l'*Histoire du travail* n'admettant que les œuvres indigènes, les Anglais ont dû se borner aux produits anciens de leur art et de leur industrie. L'Exposition britannique n'en est pas moins très-brillante ; toutes les époques y sont représentées par des échantillons choisis dans les meilleures conditions.

* Voir la livraison d'octobre 1867, page 509.

S. M. la reine Victoria, les Musées, les Corps enseignants et de nombreux collectionneurs ont, avec un empressement digne d'éloges, confié les plus précieuses raretés de leurs galeries à la Commission organisatrice qui, grâce à ce généreux concours de patriotisme, a obtenu un résultat qu'on ne saurait trop admirer.

Mes savants amis du *Kensington-Museum*, MM. J. C. Robinson et J. H. Pollen se trouvaient hors de Paris à l'époque où j'y suis venu étudier l'*Histoire du travail* britannique; MM. A. W. Franks, du *British-Museum*, et G. Wallis, ont bien voulu m'ouvrir les vitrines, je suis heureux de leur en témoigner ici ma sincère gratitude.

La splendide exposition, dont il va être rendu un compte succint, embrasse une longue série de siècles, — des temps anté-historiques à 1800; — on l'a partagée en dix périodes. Le système est excellent pour un catalogue; restreint par d'étroites limites et ne pouvant m'arrêter qu'aux objets hors ligne, je continuerai à suivre mon premier ordre de marche.

Ages de la pierre. — *Epoque quaternaire*. Instruments de silex dégrossi ou éclaté, provenant des terrains d'alluvion dans les comtés de Norfolk, Suffolk, Wilts et Kent. — *Epoque néolithique*. Marteau et cognée en bois de cerf; racloir, flèches et haches en silex; celtes en agate et en diorite; poignard en silex soigneusement clivé de tous côtés, spécimen rare: Tamise, Surrey, Gloucester, Kent, Sussex, York, Cornwall, Berk, Hampshire, Suffolk et Kensington près Londres. Couteau de silex dont la partie supérieure est entourée d'un lien de mousse en guise de manche; trouvé en Irlande: à Lord Talbot de Malahide. Coupe en poterie ornée d'impressions faites avec une corde tordue.

Age du bronze. — Haches et marteaux-haches d'un

beau poli ; granit, syénite et pierre : Tamise, Londres, York. Lingots de cuivre pur. Moules de haches en pierre et en bronze. Celtes de bronze avec ou sans ornements. Haches à doubles ailerons (*palstave*), travail soigné, martelage sur les côtés. Epées : l'une d'elles, en feuille de sauge, est extraordinairement grande, la poignée comportait onze trous pour les rivets ; d'autres lames sont très-larges et d'un modèle qui semble particulier à la vallée de la Tamise. Bouterolle de fourreau ; il y reste encore les traces d'une âme en bois. Poignard à lame plate et large. Pointes de lance de formes diverses, à douilles munies d'oreilles ou percées de trous pour les rivets. Marteau carré à ouverture centrale ; très-rare. Gouges, alènes et couteaux. *Torques* et bracelets. Hertford, Essex, Anglesey, York, Sussex, Suffolk, Kent, Cambridge, Wilts, Dorset, Hampshire et la Tamise. Un grand bouclier, trouvé dans la Tamise, à Londres, se compose d'une plaque circulaire de bronze repoussé ; l'*umbo* hémisphérique est encadré d'anneaux concentriques, alternativement baguettes ou filets de perles ; l'envers est muni d'une *énarme*. Le Musée de Copenhague possède un bouclier semblable (n° 206). Il règne d'ailleurs une grande analogie entre l'Age du bronze danois et la même période en Angleterre.

Age du fer. — *Période celtique ancienne.* — Mors de cheval et *phaleræ* en bronze émaillé, objets très-beaux et d'une remarquable originalité. Leur travail rappelle le fameux vase de Bartlow (Essex) perdu dans un incendie. J'ai distingué parmi eux : un croissant orné d'enroulements gracieux ménagés en taille d'épargne sur fond d'émail rouge ; une rose quadrilobée couverte de rinceaux sur champ rouge, les rinceaux pointillés de blanc, bleu et vert. Epée de fer dans un fourreau de bronze richement orné ; le motif de l'en-

trée consiste en palmettes: au reste, le système décoratif de toute cette partie de l'exposition offre un caractère frappant d'orientalisme. Somerset, Suffolk et York. — *Période romaine.* — Couteau de fer à manche d'os, muni d'un anneau à l'extrémité. Styles à écrire, en fer, deux sont rehaussés de métal jaune; pointe pour tracer sur la cire à l'un des bouts, à l'autre, spatule pour effacer: *sæpe stylum vertas.* Souliers romains en cuir; je les ai publiés dans mes *Anciens vêtements sacerdotaux*, IIIe série. Poteries fabriquées en Angleterre. Londres, Hampshire et Norfolk.

PÉRIODE ANGLO-SAXONNE. — Parure de tête, argent doré en partie, formée de trois épingles reliées entre elles à l'aide d'anneaux et de losanges; les têtes sont ornées de croix et d'entrelacs dans le goût irlandais. Origine probable, les comtés du Nord qui avaient des relations avec les moines d'Irlande; IXe siècle: rivière de Witham, Lincoln. *Umbo* de bouclier, fers de lances, boucles et briquet en acier, trouvés dans un cimetière, près Salisbury. Coupe hémisphérique (*bowl*) en bronze, couverte de grossiers ornements en relief, cerfs, oiseaux, poissons, entrelacs, rivés à la surface; style très-ancien: Kent; à Sir Percyvall Hart Dyke. Admirable fibule trouvée dans l'île de Thanet; elle consiste en une plaque circulaire de bronze, munie de cloisons d'or incrustant des grenats ou verres rouges, en tables, et des pâtes vitreuses blanc et vert-clair: motifs, des redents, quatre-feuilles et triangles, disposés en cercles concentriques. Une plus grande finesse d'exécution distingue seule la fibule de Thanet des verroteries cloisonnées que la France, la Hongrie et la Roumanie exposent derrière leurs vitrines. A Lord Amherst. Bague d'or, chaton ovale à filigranes granulés; à M. R. Smith. Bracelet d'or; à M. W. Forster.

Orfévrerie celtique d'Irlande. — Ornement de bronze ajouré, incrustant une mosaïque en pâtes vitreuses ; Meath : Lord Talbot de Malahide. Deux fibules d'or à poignée arquée, l'une décorée de spirales, l'autre unie ; elles ont pour terminaisons des renflements coniques évidés; la première est d'une taille prodigieuse. Immense *torques* en or, forme hélice prolongée d'un bout par une baguette ronde munie d'un appendice; le même appendice se montre à l'autre extrémité de l'hélice; Westmeath. Grande plaque d'or, taillée en croissant, que l'on suppose être le *mind*, ornement de tête des anciens Celtes; je lui trouve pour mon compte une certaine ressemblance avec le gorgerin, *Hals-og Brystsmykker* du Musée de Copenhague (n° 226). Trois rangs concentriques de torsades encadrées de perles et de boudins couvrent la surface du bijou irlandais; bordure analogue; fermoir, deux plaques rondes avec disques et spirales disposés en cercles séparés par des torsades: Tipperary. Les quatre objets ci-dessus appartiennent à l'Académie royale irlandaise. Fibules et broche-anneau, or, bronze et argent.

Orfévrerie religieuse. — XIe siècle. Crosse, dite de saint Melis, en bois d'if recouvert de bronze ciselé, incrusté de corail et de verre. Elle est très-basse avec trois nœuds ovoïdes à la hampe ; la volute représente à peu près le buste d'un cheval ou d'un serpent au col échiqueté sans trace de crinière ; la face de la tête, coupée carrément, est ornée d'une figure de saint en relief. Ce bâton pastoral est fort inintéressant ; il sert de transition entre la spirale du XIIe siècle et les becs de canne usités aux IXe et X^e, forme dont on connaît plusieurs exemples : notamment les crosses de l'abbé Raganald (*Sacramentaire d'Autun*); de sainte Julienne de Pavilly, à Montreuil-sur-Mer (*Statistique monumentale*

du Pas-de-Calais); de Quedlinburg, à l'église du château ; de l'abbaye de Saint-Denis (Félibien, pl. III, Z.). Irlande : au R. évêque Kilduff. Étui de la clochette de saint Patrice. L'instrument est en fer battu. L'étui a la forme d'une pyramide tronquée offrant deux faces larges et deux faces étroites ; le sommet se courbe en anse de panier. Trois côtés sont en cuivre recouvert de plaques d'or filigranées, d'un travail tout particulier; les entrelacs qui composent la décoration sont doublés, l'assiette, bordée d'un gros filigrane perlé, repousse la lame brunie qui lui est superposée; de gros cabochons en cristal de roche rehaussent l'ensemble, leur sertissure d'argent, à griffes, est imbriquée et fleuronnée. Aux flancs sont adaptées deux poignées à entrelacs posés de champ ; le tenon figure un cercle inscrivant une croix. La face postérieure est revêtue d'une plaque d'argent, ajourée de bâtons rompus cruciformes (*stauracin*) et entourée d'une inscription en caractères irlandais. Cette pièce dénonce une remarquable originalité. Irlande; au R. docteur Todd. — XIIe siècle. Crosse en bois recouvert de bronze orné d'entrelacs damasquinés en argent et rehaussé de cabochons ; même type que le bâton de saint Melis, mais un peu moins bas. La volute a pour crête des chiens rangés en file se mordant la queue l'un l'autre ; son nœud repose sur une couronne de léopards affrontés. Cet insigne, connu sous le nom de *Clonmacnoise Crozier*, appartient à l'Académie royale irlandaise. Crosse de saint Carthag, premier évêque de Lismore (1112-1113); même type et mêmes éléments que la précédente. Nœuds et pointe richement damasquinés d'or et d'argent ; volute ornée de mosaïques ; crinière de l'animal ciselée et ajourée. Au duc de Devonshire. Les motifs saillants des trois crosses irlandaises, dans l'ordre où je les ai décrites, procèdent de figures géométriques ; n° 1, carré ;

n° 2, triangle; n° 3, cercle. Chandelier de bronze doré, fonte à cire perdue. Il se compose d'un pied supporté par des dragons, d'une tige à trois nœuds et d'une bobèche, le tout orné de statuettes, d'animaux et de rinceaux, entrelacés et fouillés avec un art admirable. On lit autour de la bobèche :

LVCIS ONVS VIRTVTIS OPVS DOCTRINA REFVLGENS
PREDICAT VT VICIO NON TENEBRETVR HOMO.

Sur une banderolle enroulée autour de la tige :

ABBATIS PETRI GREGIS ET DEVOTIO MITIS
ME DEDIT ECCLESIE SCI PETRI GLOECESTRE.

Ces inscriptions sont contemporaines de la fabrication du chandelier ; la seconde nous apprend qu'il fût donné par l'abbé Pierre (1104-1112) à l'abbaye de Gloucester : une troisième, ajoutée au travail primitif, mais néanmoins fort ancienne, est grossièrement gravée dans la bobèche.

HOC CENOMANENSIS RES ECCLESIE POCIENSIS THOMAS DITAVIT.

Comment l'objet arriva-t-il au trésor de la cathédrale du Mans par l'intermédiaire de Thomas de Poché ? Je n'ai pas à m'en occuper ici. Passé du cabinet de M. d'Espaulart au *South-Kensington Museum*. Anneau pastoral trouvé sous la tombe de Guillaume le Roux, dans la cathédrale de Winchester ; on croit qu'il provient de l'évêque Henri de Blois (+ 1171) ; bronze doré, faux saphir au chaton : Chapitre de Winchester. Bague en or sertissant un rubis cabochon ; 1192 : Chapitre de Wells. — XIIIe siècle. Anneau épiscopal en or avec saphir ; Winchester. Autre semblable ; Norwich. Bague à large chaton sur lequel on a gravé des emblèmes sacrés ; légende à l'intérieur : M. Soden Smith. — XIVe siècle. Double agrafe circulaire de chape (*monile*) en cuivre doré, ciselé et émaillé ; l'un des médaillons repré-

sente la Vierge, tenant l'Enfant Jésus et assise sous un dais ; auprès, deux écussons aux armes de l'abbaye cistercienne de Sainte-Mary-as-Warden (Bedfordshire), sur champ d'émail rouge ; le second médaillon offre le crucifiement, deux crosses et les initiales W C. Une bordure d'anges encadre les ensembles ; *British Museum*. — XVe siècle. Crosse d'argent doré et émaillé ; nœud hexagonal à double étage comportant douze figures épargnées sur fond d'émail vert ; en haut, six saints ; au bas, la Vierge mère, saint Pierre, saint Paul et trois autres ; sur les plats de la volute, une guirlande d'émail translucide ; au centre, l'Annonciation. Des entrelacs sont gravés sur la hampe ; date inscrite en irlandais, 1418 ; provenance, Limerick (*Limerick Crozier*) : à S. G. l'évêque Butler. Crosse d'or avec le Sauveur en émail ; à Lady Rokewoode Gage. Anneau pastoral d'or enchassant un grenat ; bague d'alliance en or chargée d'une inscription : à M. Soden Smith. Coupe de saint Thomas de Canterbury (*Grace Cup of St-Thomas-à-Becket*) ; ivoire, monté en vermeil l'année 1445 : à M. P. H. Howard. — XVIe siècle. Crosse d'argent doré et émaillé ; la volute, supportée par un ange et un pélican, encadre la statuette de saint Pierre assis ; sur le nœud hexagonal à double étage, on voit les douze Apôtres dans autant de niches ; deux renflements, ornés chacun de six médaillons en émail rehaussent la hampe, où sont gravés des frettes et des fleurons : don fait en 1517 au collége du *Corpus Christi*, à Oxford, par l'évêque Fox son fondateur. Calice de vermeil, nœud émaillé, pied polylobé, figures de Notre-Seigneur et de six saints ; donné en 1508 au même établissement par l'évêque Fox. Rosaire et crucifix de l'infortunée Marie Stuart ; or émaillé ; 1550 environ : à M. P. H. Howard. Anneau pastoral trouvé dans la tombe d'Etienne Gardiner, évêque de Winchester ; or, intaille ovale entourée de petits rubis ;

au Chapitre. Bague de piété en or, ciselée à l'intérieur comme à l'extérieur; emblèmes et inscriptions relatifs aux cinq plaies du Sauveur : à M. Dyer Edwardes. Bague d'alliance en or; on y lit ces mots : *Seithe God hathe wrougth this choice in thee, so frame thyselfe to comfourth me.* Au *Kensington Museum.*

Orfévrerie civile. — XIe et XIIe siècles. Grande fibule d'argent, forme d'anneau brisé muni à l'interruption d'appendices ciselés en pointes de diamant; la broche longue et aiguë ressemble à un stylet; à l'extrémité supérieure, un pommeau trilobé en têtes de chardon; Irlande : Collége de la Trinité, à Dublin. Bague d'or à chaton quadrilobé; filigranes et stries; points niellés et émaillés; Irlande : à Lord Fitzhardinge. Grande fibule en bronze blanc rehaussé de plaques d'or filigrané et granulé; incrustations d'ambre en cabochons; inscription runique par derrière; Ayrshire (Écosse occidentale) : à M. R. Hunter. Fibule du même type que la précédente; éléments semblables; décoration analogue où le grenat se mêle à l'ambre; Irlande : à MM. Waterhouse. J'ai rapproché intentionnellement ces derniers bijoux, très-remarquables par la finesse et la supériorité de leur exécution. Bien que découverts en deux contrées séparées par la mer, ils sortent néanmoins d'une même école, l'école scandinave, et ils me paraissent contemporains; leurs motifs d'ornementation — serpents entrelacés — leurs ciselures internes et externes, l'emploi de matières identiques, viennent appuyer mon sentiment. La première fibule, dite de *Hunterstone*, est intacte; la seconde, dite de *Tara*, a souffert quelques avaries. Corne de Kavanagh (*Kavanagh-horn*) montée en bronze et portée sur des pattes d'oie; l'entrée est garnie d'un collier de métal avec inscription en caractères

du XVe siècle. — XIIIe siècle. Coffret en cuivre doré et émaillé, analogue aux cassettes de saint Louis et d'Aix-la-Chapelle ; celui-ci est losangé, chaque losange comportant des armoiries, entre autres les léopards d'Angleterre et le lion de Brabant. Il a été vraisemblablement fabriqué pour William ou Aymer de Valence, entre 1290 et 1300 : *Kensington Museum.* — XIVe siècle. Coupe hexagonale (*Lynn's Cup*) en vermeil ciselé et émaillé. Le pied de ce hanap présente six figures sur champs translucides alternativement verts et bleus ; le nœud est bleu ; la coupe se divise en douze compartiments étagés six par six, bleus en haut, verts en bas ; le couvercle offre six cases bleues : coupe et couvercle sont rehaussés comme le pied de figurines en métal. Ce chef-d'œuvre d'élégance appartient à la Corporation de *King's Lynn.* Couvercle elliptique échancré, en vermeil émaillé, reste probable d'une coupe de *nautilus ;* la surface est partagée en sept compartiments trapézoïdaux ; quatre sont ornés de branches, à tiges rouges, feuillage blanc, bleu et rouge sur champ vert, émail cloisonné d'une exquisse délicatesse ; trois comportent des losanges armoriées en émail champlevé, à savoir : France et Navarre ; écartelé de Champagne et d'or semé de trèfles de gueules, à deux bars adossés de même ; de Flandres et de gueules aux bars et trèfles d'or. *All Souls College*, à Oxford. Broche en forme d'anneau ; or et pierreries avec l'inscriptition IM IC VI : au R. W. C. Bingham.—XVe siècle. Masse de l'Université de Glasgow ; hampe d'argent, tête de vermeil flamboyante avec six écussons d'armoiries supportés par des anges : 1465. Salière en argent doré, couvercle pyramidal ; donnée en 1493 par Walter Hill au *New College*, Oxford. Coupe en vermeil au millésime de 1481 ; sous le pied on lit la formule *Qvi alienaverit anathema sit*, d'où le nom d'*Anathema*

Cup attribué au vase; don fait au *Pembroke College*, Cambridge, par J. Langton, évêque de Winchester en 1497. Hanap en vermeil ciselé, rehaussé de pierreries; le pied, la coupe et le couvercle sont bordés d'une guirlande de feuilles de fraisier; Collége de Winchester. Coupe de la Corporation des Merciers; argent doré et ciselé. Ornements, rubans entrelacés formant des losanges qui encadrent des têtes de jeunes filles et des flacons, symboles de la compagnie; roses aux points d'intersection. L'allégorie de la vierge et de la licorne amortit le couvercle dont le bouton porte six écussons armoriés : autour du vase, on lit l'inscription suivante en capitales romaines sur fond d'émail bleu :

To elect the Master of the Mercerie hither am I sent
And by Sir Thomas Leigh for the same east.

1499-1500. — XVIe siècle. Aiguière et son bassin, vermeil ciselé, rubans et cartouches; 1597 : à S. M. la Reine. Salière hexagonale en forme de sablier; vermeil ciselé; arabesques, feuillages et animaux découpés à jour; couvercle enrichi de perles et sommé d'un diamant; don fait en 1517 par l'évêque Fox au collége du *Corpus Christi*. Tasse en argent doré aux armes de la ville de Norwich; la lèvre porte cette inscription :

The most hereof is dvne by Peter Peterson.

Le travail est dû en majeure partie à P. Peterson, célèbre orfévre de Norwich sous le règne d'Élisabeth. Deux colliers (*waits*) d'argent doré en partie; la chaîne consiste en lions alternant avec des châteaux. Masse de chambellan; tige en cristal de roche, monture de vermeil; la tête, conique, est accostée de six animaux rampants portant des écussons et soutenant une couronne royale ornée de perles,

d'améthystes et de grenats : don présumé de la reine Élisabeth à Norwich. La tasse, les colliers et la masse appartiennent à la commune de cette ville. Mouchettes d'argent doré avec l'inscription :

God save the Kynge Edwarde wythe all is noble covncel.

Règne d'Édouard VI (1547-1553); à M. H. Danby Seymour. Cercueil d'or émaillé contenant un squelette; 1550 : *Kensington Museum*. Médaillon en or avec le portrait d'Élisabeth encadré de pierres précieuses; le revers est émaillé d'arabesques sur fond noir; peint vers 1580 par Hildyard : *Kensington Museum*. Médaillon d'or, émaillé d'arabesques sur fond noir et contenant le portrait du célèbre navigateur Sir Francis Drake; 1590 : à M. R. Phillips. Plaque en cuivre doré, chargée d'un écusson armorié d'émail champlevé, avec la devise, *Espoir en Diev;* au bas se trouve l'inscription :

The armys of the ryght worshipfvl maester Tonge, otherwyse callyd maester Clarencivs, and misteris Svsan hys wyfe, 1554.

Kensington Museum. Montre ovale et émaillée, incluse dans une boîte de cristal; on attribue ce charmant bijou à la reine Élisabeth : *Royal Institution*. — XVIIe siècle. Cadre de miroir et table en argent repoussé; fruits, fleurs et amours, avec le chiffre de Charles II; 1670 environ : à S. M. la Reine. Chenets en argent doré; enfants portant des corbeilles de fruits; chiffre couronné de Guillaume III; 1696 : à S. M. la Reine. Chandeliers de cuivre émaillé noir et blanc; au comte de Warwick. Chenets de cuivre jaune émaillé vert, bleu et blanc avec l'écusson royal en couleur; offerts à la famille Long par Charles Ier, quand il était encore prince de Galles : au comte Cowley. Les émaux des chandeliers et des chenets sont en relief et d'un genre tout

particulier. Soucoupe en argent ; une inscription gravée sur l'objet mentionne que le comte de Strafford en fit usage à sa dernière heure. Masse en argent de la commune de Morpeth; argent ciselé ; armoiries et inscriptions sur la tête : 1604. Coupe d'or armoriée ; une inscription apprend qu'en 1672 Marmaduke Rawdon l'offrit à la commune d'York. Quatre coupes de la Corporation des Charpentiers, vermeil, feuillages ciselés, couvercles sommés d'un obélisque, à savoir : *Master* et *Senior Warden*, 1611 ; *Junior Warden*, 1612 ; *Middle Warden*, 1628. Masse de Sir Henry Saint-George, roi d'armes de la Jarretière sous Charles Ier ; argent doré en partie ; tête émaillée avec l'écusson royal et la Jarretière ; l'ensemble sommé d'une couronne : à Mme Stackhouse Acton. Coupe des Forgerons ; elle est en argent et supportée par une statuette de Vulcain debout ; inscriptions et armoiries de la Corporation ; 1655 : à M. J.-P. Dexter. Cassette d'argent à jour que l'on croit avoir appartenu à la reine Henriette-Marie, femme de Charles Ier ; leurs portraits en miniature se trouvent à l'intérieur du couvercle : à M. H. Durlacher. Bague d'or avec un portrait de Charles Ier dans le chaton ; elle fut donnée par ce monarque à Sir Edmond Verney son porte-étendard : à sir H. Verney. J'ai distingué encore deux alliances en or émaillé avec les devises : *As God decreed so wee agreed. — As true to thee as death to mee.* Au *Kensington Museum*.—XVIIIe siècle. Nombre d'objets remarquables de l'époque précédente n'ont pu trouver place dans mon compte-rendu ; je serai encore plus bref à l'égard de celle-ci. Sous les princes de la maison de Hanovre, l'Angleterre atteignit le point culminant de la prospérité matérielle, mais l'art n'y gagna rien, il y perdit au contraire beaucoup. Sauf les pièces grandioses du temps de la reine Anne et quelques ciselures délicatement touchées, l'orfévrerie an-

glaise, de 1700 à 1800, n'offre guère que du métal et du métier ; de goût, néant. Il faut bien cependant signaler quelque chose dans ces trésors amoncelés ; je m'y risque un peu à tâtons. Flacons en forme de gourde ; aiguières; immense rafraichissoir godronné ; fontaine et son bassin, rinçoir (*monteth*); le tout d'argent, aux armes du duc de Malborough ; 1702-1710 : au comte Spencer. Une paire de seaux à glace, en or ; têtes de lion sur les flancs ; don de la reine Anne au duc de Malborough : au comte Spencer. Fontaine à vin, couvercle sommé d'un lion issant d'une tour; rafraichissoir porté sur quatre griffes, muffles de lion aux anses ; argent godronné ; 1710 environ : au comte de Chesterfield. Masses en vermeil ; armoiries de la reine Anne et de la ville de Bath sur les têtes ; 1710 : Commune de Bath. Coupe à couvercle, dite *loving cup ;* vermeil décoré de guirlandes repoussées et ciselées : à M. G. Moffatt. Grande gourde de vermeil suspendue à une chaîne ; 1720 : on y a postérieurement gravé les armoiries du prince de Galles, depuis Georges IV. Surtout de table en argent, fabriqué en 1750 pour Frédéric père de Georges III. Aiguière et son plateau ; forme antique ; vermeil repoussé et ciselé. L'aiguière est supportée par un groupe de monstres marins; une bacchanale court sur sa panse ; l'anse figure une naïade ; Vénus sortant de l'onde apparaît au centre du plateau, Neptune et son cortége de tritons en décorent les bords : 1782. La gourde, le surtout et l'aiguière appartiennent à S. M. la Reine. Charmant nécessaire de toilette composé de vingt-quatre pièces ; sujets mythologiques repoussés et ciselés sur les couvercles ; 1728 : au comte de Stamford. Plusieurs bagues d'or ; l'une d'elles, anneau de deuil, consiste en un ruban d'émail blanc sur lequel on lit un nom et le millésime 1756.

Objets divers. — Pièces d'un jeu d'échecs en ivoire de morse; le roi, la dame, deux fous, deux cavaliers, deux tours et huit pions; total seize. Les fous sont représentés par des évêques, crosse en main ; l'un debout, l'autre assis et bénissant. La figure que nous appelons aujourd'hui fou, sans trop savoir pourquoi, n'était donc pas prise au Moyen Age dans cette acception triviale; c'était un conseiller, un diplomate, coupant à propos la ligne de bataille par une marche oblique; le rôle des conseillers n'a pas changé. Les cavaliers, armés de pied en cap et coiffés du casque conique, sont l'image des anciens barons. Les tours ont l'aspect de fantassins portant le casque, l'épée et le bouclier. Les pions, vile multitude, ont la forme de bornes coniques. La hiérarchie féodale de l'Angleterre apparaît tout entière sur ce jeu; royauté, clergé, noblesse, communes et serfs. Fin du XIIe siècle. Provenance, l'île de Lewis (Hébrides), où on en a trouvé une grande quantité; c'était vraisemblablement une industrie locale. *Kensington Museum*. Empeigne d'un soulier de femme en cuir gauffré et découpé; on y voit la légende de la vierge et de la licorne; un cavalier offrant un fruit à une dame; un jongleur et son singe en pendant avec une femme qui exerce un chien savant; des lions; des inscriptions nombreuses parmi lesquelles j'ai reconnu la devise, *Honny soit quy mal y pense*. XIVe siècle; *British Museum*. J'ai publié cette chaussure dans mes *Anciens vêtements*, série III. Serrure et gonds en cuivre gravé et ciselé, monture en acier; signature, *Johannes Wilkes de Birmingham fecit;* charmante clef d'acier, deux griffons ornent l'anneau; 1760 : *Kensington Museum*. Horloge portative de forme ronde; boîte en argent ajouré et ciselé; double sonnerie. Ce meuble fabriqué vers 1635 par Edward East, de Londres, se trouvait dans la chambre à coucher de Charles Ier ; le roi mar-

chant à l'échafaud (30 janvier 1649) en fit don au colonel Herbert : à M. W. Townley Mitford. Montres d'or et d'argent du XVIIe siècle ; sur l'une d'elles, datée de 1684, on a gravé l'histoire de la chasteté de Joseph. Montre en cristal de roche taillé à facettes, fabriquée en 1720 par Charles Ray, de Londres. Montres d'or émaillé, offertes par lord Macartney à l'empereur de la Chine.

Armes et armures. — La vitrine des armures serait une des hautes curiosités de l'*Histoire du travail* en général, abstraction faite de nationalité, si les casques de la collection R. Curzon n'étaient pas d'une authenticité fort contestable. Dans le doute, je m'abstiendrai d'en parler ici. Heureusement, la Tour de Londres et le comte de Warwick ont envoyé à Paris quelques beaux spécimens ; en voici l'aperçu. Deux heaumes cylindriques à timbre plat ; l'un à nasal et couvre-nuque, l'autre muni de son ventail avec une croix par devant ; 1150-1160 : Tour de Londres. Casque à mézail, chaîne et timbre rond ; 1350 : au comte de Warwick. Deux bassinets à mézail pointu et gorgerin ; 1360 ; l'un passe pour avoir appartenu à Thomas Beauchamp, comte de Warwick. Soleret à poulaine articulée démesurément longue ; cuissarts, solerets, brassarts, gantelets et étrier : XIVe siècle. Casque de tournoi (*tilting helmet*) de Richard Beauchamp, comte de Warwick ; il s'ouvre par derrière et sur les côtés d'une façon toute spéciale ; le cimier recevait une plume de cygne qui existe encore. Ce casque est exactement reproduit sur la tombe de son ancien possesseur (+1435) dans la chapelle de Beauchamp, à Warwick. Casque de 1450 ; Tour de Londres. *Tilting helmet ;* 1490 : ce casque, de proportions colossales, semble fait à l'usage d'un géant ; il devait être fortement rembourré pour emboîter une tête ordinaire :

Tour de Londres. Targe, fusil à mèche et pistolet se chargeant par la culasse; armement des gardes d'Henri VIII : 1530. Glaive de cérémonie de la commune d'York; poignée cruciforme; pommeau en cristal de roche; inscriptions en anglais sur la lame, fourreau de velours : époque d'Henri VIII. Armure complète, fer plaqué d'argent gravé, exécutée en 1615 pour Charles Ier enfant. Masque en fer de l'exécuteur des hautes-œuvres dans la Tour de Londres; XVIIe siècle. A côté de l'armure de l'infortuné Charles ! quel souvenir lugubre !

Peinture. — Nombreux portraits en miniature ou en émail; XVIe siècle à la fin du XVIIIe. Œuvres d'artistes éminents, ces peintures reproduisent en général les traits de personnages historiques : Élisabeth, fille de Jacques Ier; Charles II; le duc de Gloucester, fils de la reine Anne; Joseph Addison; le duc et la duchesse de Marlborough; Lady Wortley Montagu; Miss Anastasia Robinson, cantatrice qui finit par épouser le comte de Peterborough; la duchesse de Devonshire; le prince de Galles, depuis Georges IV, et beaucoup d'autres moins connus. Fleurs peintes par Miss Lawrence pour les illustrations de la *Guirlande de Julie*, imprimée sur vélin à Paris, en 1784.

Céramique. — Statuettes en grés; buste en grés d'une enfant, Lydia Dwight, morte en 1672; pot en grés de Fulham avec ornements en relief et la *conversation à minuit*, d'après Hogarth : à M. C. W. Reynolds. Médaillon en terre cuite de Flaxman, exécuté par l'artiste lui-même; 1778 : *Kensington Museum*. Jatte avec pied et couvercle en faïence de Leeds; cette manufacture, florissante en 1770, marquait ses produits d'un dard ou des lettres C. G. Porcelaines de Worcester; leur ressemblance avec la porcelaine de Saint

Cloud, bleu sur fond blanc, conduit à penser que l'établissement de Worcester fut fondé vers 1700 par Martin Lister ou par un réfugié français. En 1751, le Dr Wall, inventeur du décor par impression, créa la *Worcester porcelain company* qui fonctionne encore aujourd'hui. Marques : vieux Worcester, un W ou un croissant ; seconde période, un carré chevronné en rouge. Porcelaines de Chelsea; vases fond bleu pourpre ou rose, ornés de fleurs, d'oiseaux et de sujets peints d'une jolie exécution. On n'est pas d'accord sur l'origine de la manufacture de Chelsea, déjà célèbre en 1745 et dont les produits sont rares et estimés : suivant les uns, elle aurait été fondée en 1710 par les frères Elers, de Nuremberg, suivant d'autres, par Astbury, transfuge des ateliers Elers ; une troisième version l'attribue à des Vénitiens. Marques, une ancre ou une petite croix. Porcelaine de Derby ; biscuits et peintures polychrômes ou en camaïeu. La manufacture royale de Derby s'annexa Bow en 1748, Chelsea en 1764 : marques, un D croisé par une ancre, ou un D couronné. Porcelaines imprimées, de Liverpool, et peintes, de Pinxton. Porcelaines de Plymouth ; rocailles. Cookworthy établit en 1760 la fabrique de Plymouth qui fit de la porcelaine jusqu'en 1768, époque où elle produisit la *China-clay*. On ferma cet atelier en 1772 ; ses ouvrages, décor bleu et blanc, sont rares et marqués d'un 4 bouclé. Porcelaines de Wedgwood ; ornements blancs en relief sur fond mat, noir, vert, violet, pourpre-clair, ou bleu ; d'autres offrent un émail jaspé. Josiah Wedgwood, né à Burslem (Staffordshire), fonda, en 1752, dans cette localité une manufacture de porcelaine ; après avoir inventé la composition dite *porcelaine anglaise* (1760), il quitta Burslem pour Etruria (1771). Le goût des potiers anglais avant Wedgwood n'était pas irréprochable ; artiste aussi éminent qu'habile

chimiste, ce dernier leur est fort supérieur par la noblesse du style, l'élégance des formes et l'harmonie des tons. La section des porcelaines mérite les suffrages des visiteurs; les nombreuses pièces qui la composent ont été envoyées par le *Kensington Museum* et divers amateurs.

TISSUS ET BRODERIES. — L'industrie des dentelles fut vraisemblablement importée des Pays-Bas dans la Grande-Bretagne. La dentelle est mentionnée sur un traité de commerce conclu en 1390 entre les Anglais et la ville de Bruges. Quoi qu'il en soit, le *point d'Angleterre* jouit depuis longtemps d'une renommée qui tend chaque jour à s'accroître. Mme Hailstone et la *Nottingham school of art* ont exposé quelques magnifiques échantillons de dentelles et broderies sortant des anciens ateliers britanniques, à savoir : Modèle de *point coupé* sur toile écrue ; divers autres modèles ; 1618. Dentelle à écailles, *point coupé*, d'après un dessin de Vinciolo, artiste vénitien ; 1589. Modèles et alphabets brodés en soie de couleur et en fil ; 1669. Très-beau modèle de *point coupé ;* même date. Chemise d'enfant avec broderies sur les épaules ; dentelles au carreau et à l'aiguille ; 1700. Dentelles blanches ou noires ; Worthampton, Buckingham et *point de Bruxelles* ; 1760 à 1808. Dentelles noires à mailles serrées, *joining net ;* invention de Robert Frost vers 1773. Dentelles (*double pressed point lace*) pour lesquelles Jedediah Strutt, de Derby, fut bréveté en 1758 : 1790. Dentelles noires (*early warp*) tissées, avec la machine inventée par Cranes, d'Edmonton, vers 1775, machine qui, après avoir subi divers perfectionnements, était employée par la majorité des fabricants en 1784. Spécimens d'impressions sur étoffes exécutées entre 1760 et 1790 dans les ateliers de MM. W. Bedford et Ce, comtés de Kent et de Surrey ; à MM. W. G. Cooper et Cie.

LIVRES ET GRAVURES. — *Recuyell of the hystoryes of Troye* (*Recueil des histoires de Troyes* par Raoul Le Fèvre, chapelain du duc Philippe le Bon), traduction de William Caxton, imprimée par lui, soit dans les Pays-Bas, soit à Cologne, vers 1471. Ce précieux in-folio, gothique, 252 feuillets y compris trois de préliminaires, titre rouge au haut de la première page, commence ainsi : « Here begynneth the volume intituled and named the recuyell of the hystoryes of Troye. » On lit à la fin : « Wiche sayd translacion and werké was begonne in Brugis.... the first day of marche.... a thousand foure honderd sixty and eyghte (1468), and ended and fynyssid in the holy cyte of Colen the XIX day of septembre.... (1471).» Les dates et les noms de lieux s'appliquent-ils à la traduction même ou à l'impression du volume? On n'a là-dessus aucune certitude. Seulement, dans le prologue de la *Golden Legend*, Caxton dit que le *Recuyell* est sa première œuvre typographique. Le XVe siècle a produit sept éditions en français du livre de Le Fèvre, toutes in-folio, gothique. La plus ancienne, sans lieu ni date, est incontestablement imprimée avec les caractères dont Caxton fit ensuite usage pour sa traduction ; quatre, 1484, 1490 et 1494, sortent des presses lyonnaises ; une autre, s. l. n. d., porte la devise de Gérard Leeu; elle vient probablement des ateliers de ce typographe, Gouda ou Anvers, entre 1480 et 1490 ; la dernière, sans date, est d'Antoine Vérard. J'ai dû m'arrêter longuement sur l'œuvre célèbre de Caxton ; une méprise, inserée dans le catalogue officiel de M. Dentu, en est la cause. *Holinshed's Chronicles*, in-folio, Londres, 1577, édition *princeps*. Plusieurs volumes, 1652 à 1794 ; entre autres *The Spectator*, d'Addison, 1re édition, Londres, 1711. A la Bibliothèque du *British Museum*. Collection de gravures destinée à suivre la marche progressive de l'art pendant le XVIIIe

siècle ; l'eau forte, le burin, le pointillé, la manière noire, le bois, y sont représentés par les ouvrages des meilleurs graveurs anglais, depuis William Hogarth (1697-1764) jusqu'à John Landseer (1769-1852). Envoi du *British Museum*.

Monuments de l'Inde. — L'*East India Museum* a exposé quelques fragments des métopes du temple boudhiste d'Amravati, autrefois Dharanikota (Présidence de Madras) monument construit du IIe ou IIIe siècle au VIe. Ces admirables sculptures en marbre blanc consistent en deux bas-reliefs circulaires et divers morceaux représentant des scènes mythologiques. Aux œuvres originales, sont jointes de nombreuses photographies qui reproduisent l'ensemble et les détails des plus beaux édifices, consacrés au polythéisme hindou ou élevés par les sectateurs de l'Islam.

ÉGYPTE.

L'antique civilisation égyptienne n'a plus aujourd'hui de secrets pour nous. La science moderne a porté son flambeau dans les arcanes de la terre sacrée des Pharaons, et l'immense carrière que traça le génie de Champollion s'est encore agrandie par les efforts de vaillants successeurs. Grâce aux travaux de MM. le Vte de Rougé, Mariette et Prisse d'Avennes, je ne cite que les maîtres, les mœurs, les coutumes et l'art industriel de l'Égypte nous sont maintenant devenus aussi familiers que son architecture et sa plastique.

Jusqu'à ces derniers temps, l'Égypte ne montrait guère aux curieux qui la visitaient que des temples, des hypogées, des statues et les pyramides ; Paris, Londres, Turin, Leyde, Munich et Berlin possédaient seules un ensemble de monuments égyptiens de petites dimensions réunis pour l'étude.

A Saïd-Pacha revient l'idée première d'un service national affecté à la conservation des antiquités ; avant ce prince, les fouilles semblaient un privilége dévolu aux étrangers, et les édifices eux-mêmes menaçaient de disparaître sous la pioche des indigènes qui trouvaient fort commode d'y prendre tout taillés leurs matériaux de construction. Le vice-roi actuel, S. A. Ismaïl-Pacha voulut aller plus loin que Saïd-Pacha ; un régime préservateur était inauguré, on s'engagea dans la voie des collections : des fouilles entreprises par l'État amenèrent la création du Musée de Boulaq. A M. Mariette, qui dirige ce Musée après l'avoir installé, incombait naturellement la tâche d'en apporter au Champ-de-Mars les plus magnifiques échantillons ; l'auteur de tant de brillantes découvertes a reçu en effet de S. A. le Vice-Roi la mission d'organiser l'exposition rétrospective égyptienne.

Mais à des richesses exceptionnelles et d'un si puissant attrait, il fallait un cadre en harmonie avec leur style. Les modestes galeries de l'*Histoire* du *travail* étaient insuffisantes comme local et comme décoration ; la générosité d'Ismaïl-Pacha ne recula pas devant une énorme dépense, et un monument spécial, approprié à la circonstance, s'éleva dans le parc. Réduction d'un des temples de Philœ, cet édifice périptère est accompagné d'une porte triomphale et d'une avenue de sphinx ; les colonnes, les frises, les murailles extérieures sont ornées de peintures représentant des symboles, des sujets religieux, des scènes historiques, des détails de mœurs. Pour donner au public une teinture générale des transformations successives que les siècles ont fait subir à l'art égyptien, on a décoré la salle intérieure dans le goût de l'Ancien-Empire (Age des pyramides), les murs externes dans celui du Nouvel-Empire (Séti, Ramsès et Moïse), enfin le style des Ptolémée apparaît sur la colonnade qui entoure

la *cella*. Ce système a éveillé la critique ; on a également reproché à l'architecte d'avoir raccourci ses fûts de 3m au moins. Les personnes qui n'ont pas voyagé en Égypte, ou n'ont pas lu la *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture égyptienne*, par M. E. Henszlmann, ne s'aperçoivent guère d'un vice réel, mais insaisissable à l'œil peu exercé.

L'histoire ancienne de l'Égypte comprend quatre grandes périodes. La première (Ancien-Empire) s'étend de Ménès à la XIe dynastie qui précède encore de plusieurs années la naissance d'Abraham ; cette période vit surgir les pyramides. La seconde (Moyen-Empire) va de la XIe dynastie à la XVIIe, contemporaine de Joseph ; l'invasion des Pasteurs eut lieu pendant le Moyen-Empire. La troisième (Nouvel-Empire) commence à la XVIIIe dynastie, c'est l'apogée de la puissance politique de l'Égypte ; Moïse apparaît sous Ramsès II (XIXe); Sésac (XXIIe) prend Jérusalem ; mais ensuite l'Égypte est dominée par les Ethiopiens (XXVe), puis envahie par Cambyse dont les successeurs forment la XXVIIe dynastie : le Nouvel-Empire se termine par la conquête d'Alexandre. Les Ptolémée et, après eux, les Césars remplissent la dernière période. Cette courte digression était nécessaire pour l'intelligence du classement.

Sculpture. — Statue en diorite de Schafra (Chéfren), fondateur de la seconde pyramide. Le roi Haï, dont parle Hérodote, est représenté assis, la main gauche étendue sur la jambe, la droite tenant une bandelette ployée ; derrière sa tête, un épervier les ailes ouvertes : des mufles de lion ornent les bras du siége sur les flancs duquel on a sculpté deux plantes, emblèmes de la haute et de la basse Égypte, entourant le caractère *sam* (réunion). Cette statue, du plus pur style hiératique, est admirable ; elle doit être le portrait

fidèle du roi dans son âge mûr ; les traits du visage sont empreints d'un calme majestueux ; les épaules, les pectoraux, les genoux sont rendus avec une incroyable puissance d'exécution, le ciseau de l'artiste s'est en quelque sorte joué des difficultés de la matière. Statue du même prince, en basalte vert ; elle est plus mutilée que la précédente et ne la vaut pas comme œuvre d'art. Ici le Pharaon assis sur un dé offre l'aspect de la vieillesse ; sa tête paraît modelée d'après nature. Les deux statues ont été trouvées au fond d'un puits sacré, dans le temple d'Armachis (*Hor-em-khou*, divinité adorée sous la forme du Sphinx), près des grandes pyramides. Statue en bois de sycomore (*ficus sycomorus*) d'un homme debout, la tête rasée, simplement vêtu d'un *semicinctium* qui lui descend jusqu'aux genoux. Cette figure très-mutilée a été l'objet d'une restauration ; on lui a remis les pieds, le bras gauche et un bâton : effigie d'un prêtre qui existait sous la IVe dynastie (3426 avant J.-C.), elle est surtout remarquable par l'expression de sa physionomie palpitante de réalisme ; l'homme vit, on croirait qu'il va parler. Un stuc léger, peint en rouge et en blanc, recouvrait primitivement la statue ; l'étrange fascination qu'elle exerce sur le public est due aux yeux rapportés dans leurs orbites et très-ingénieusement fabriqués : un filet de bronze tient lieu de paupière ; un morceau de quartz blanc opaque forme la sclérotique ; l'iris, en cristal de roche, est muni par derrière d'une parcelle de métal brillant qui donne le point lumineux ; le résultat obtenu est un regard presqu'humain malgré sa fixité. Une autre statue en bois, découverte comme la précédente dans un édicule funéraire à Saqqarah (Memphis), prouve combien l'enthousiasme tient à peu de choses ; c'est une femme debout dont il ne reste malheureusement que la tête et le torse ; elle vaut autant, sinon plus, que le prêtre,

néanmoins personne n'y fait attention : pourquoi? Elle a perdu ses yeux. Deux statues en calcaire d'un personnage nommé Ra-néfer, prêtre de Phtah et de Sokar aux temps de la Ve dynastie. Ces figures sont debout dans l'attitude hiératique, les bras collés au corps, les mains chargées du rouleau de papyrus, la jambe gauche en avant; pour tout vêtement, la *schenti* (*semicinctium*). La tête de la première, coiffée d'une grosse perruque, a dû ressembler à l'original; le corps montre tous les signes qui caractérisent la race des *fellahs* égyptiens; la facture est large et les détails anatomiques rendus avec précision. Ce morceau, l'un des meilleurs du Musée, a été trouvé à Saqqarah, non loin du plus vieil édifice du monde, la sépulture des Ibis, pyramide à degrés, datant de la Ire dynastie. La seconde statue, inférieure à l'autre, a la tête rasée. Je passe, bien qu'elles aient aussi leur mérite, devant les figures en calcaire d'Ateta ou Ankh-ari-es, de Noum-hotep et de Ra-our (VIe et XIIe dynasties) pour m'arrêter à celle de Ra hotep, postérieure peut-être d'un siècle ou deux à Chéphren ; les couleurs sont d'une incroyable fraîcheur. Un groupe de trois femmes, préparant les pains destinés à la table des dieux, séduit par la vérité naïve des attitudes; encore aujourd'hui, le même tableau se rencontre vivant à Éléphantine et en Nubie ; pose et ustensiles, rien n'y est changé. Deux statues assises d'un certain En-khéfet-ké, granit gris (Ancien-Empire), une Isis en serpentine, cornes sur la tête, croix ansée à la main (XXVIe ou XXVIIe dynastie), deux magnifiques tables à libations supportées par des lions et remontant à une époque reculée, cloraient la liste des monuments de sculpture si je ne devais parler de la statue en albâtre d'Aménérités. Cette reine, qui joua un rôle politique aux temps de l'occupation éthiopienne, est représentée debout, vêtue d'un fourreau dia-

phane, bracelets aux poignets et aux jambes, une espèce de bourse dans la main droite, un fouet dans la gauche; la tête est couverte de la grande perruque des déesses; trois éperviers et une couronne d'*uræus* rehaussent la coiffure que devaient compléter deux longues plumes hélas! perdues. Les traits de la princesse sont empreints d'une ineffable douceur, ses formes chastes et pures ont une élégance rare : Karnak.

Bronzes. — Charmant groupe d'Osiris avec ses sœurs Isis et Nephthys. Statuettes : Osiris, Apis, Isis tenant son fils Horus, Hor-pe-khoti (Harpocrate), Anubis, Ammon, Nefer-toum un cimeterre en main, Menton-ra et Im-hotep (Mandoulis et Imouthès des Grecs), les déesses Maut (la mère), Pascht et Hathor, un cynocéphale emblème de Thoth. Ces monuments proviennent tous du *Serapeum* de Memphis, aucun n'est antérieur à la XXVIe dynastie.

Céramique. — Fine statuette de Nephthys en terre émaillée; Saqqarah. Thoth à corps d'homme et tête d'ibis; faïence grise : Abydos. Hippopotame en faïence bleue (XIe dynastie); Thèbes. Set ou Typhon en porcelaine; on n'en connaît qu'un semblable, il est au Musée de Leyde : Memphis. Figurines des dieux Chons, Phtah, Cnouphis, en porcelaine verte et grise. Phtah embryon, nain difforme et ballonné, monté sur deux crocodiles; porcelaine verte. Très-curieux vase en porcelaine grise, ornements et légendes émaillés à deux couleurs; ces légendes mentionnent Aménophis III et sa femme Taïa (XVIIIe dynastie). Sistre complet en porcelaine bleue; manche sommé d'un masque; on y distingue encore le cartouche de Darius : Memphis. Jolie tête en porcelaine verte et bleue, d'un modelé et d'un éclat incomparables; on croit qu'elle représente Néchao : *Serapeum*.

MONUMENTS DIVERS. — Caisses de momies en bois et en cartonnages ; Thèbes. La déesse Ap ou Ta-oër (*la grande*, Thouëris des Grecs), monstrueux hippopotame à griffes de lion ; serpentine. Figurine de Neith (Minerve) en lapis-lazuli. Stèles en bois peint, albâtre ou granit. Scarabées. Statuette funéraire d'un gardien de troupeaux nommé Amenmès, bronze d'une extrême rareté. Délicieuse statuette de l'architecte Nefer; calcaire : Saqqarah (Ancien-Empire). Vases en albâtre et granit noir. Tête de lion en jaspe rouge. Manche d'ustensile en bois, représentant une femme nue, les bras allongés dans l'attitude de la natation ; elle a la coiffure caractéristique des princesses : j'ai vu rarement un morceau plus délicat que cette figure haute de 0m33.

ORFÉVRERIE. — BIJOUX. — L'exposition de l'*Histoire du travail* égyptien offre dans son ensemble un intérêt majeur au double point de vue de l'art et de la science, mais la cage vitrée où s'étalent les bijoux a le privilége de grouper autour d'elle une foule incessante de visiteurs que la curiosité seule y attire. Le spectacle est en effet bien étrange pour notre civilisation et nos habitudes modernes; l'écrin funèbre d'une princesse contemporaine de Joseph, à côté de joyaux fabriqués sous les Ptolémée ? Quelle femme n'irait pas demander au luxe pharaonique l'inspiration d'une parure nouvelle? Combien d'hommes suivent en cela l'exemple des femmes. Les bijoux égyptiens ont été de ma part le sujet d'une étude spéciale, l'obligeance de M. Mariette nous ayant permis, à M. Eitelberger et à moi, de les examiner à notre aise chez l'orfèvre qui les détenait provisoirement.

La momie de la reine Aah-hotep fut découverte le 1er septembre 1857 sur un point de l'ancienne Thèbes nommé Drah-abou'l-neggah. Aah-hotep, ayant été l'épouse de Ka-

mès, dernier roi de la XVIIe dynastie, et la mère d'Amosis qui inaugure la XVIIIe, vivait par conséquent à l'époque mémorable où les Pasteurs furent expulsés de l'Égypte. Les objets trouvés dans le cercueil se divisent en deux catégories ; les uns appartiennent à la toilette et ornaient le corps même, les autres, armes ou symboles, gisaient auprès du cadavre : tous sont des spécimens remarquables de l'industrie nationale à l'heure critique dont je viens de parler.

Première catégorie. — Bracelet d'or massif à double charnière, figures en métal gravé et ciselé sur fond de pâte vitreuse bleue imitant le lapis ; on y voit Amosis agenouillé, le dieu Seb, enfin les génies de la terre en adoration : ce bijou merveilleusement travaillé pèse 96 grammes. *Armilla* d'humérus représentant un vautour, les ailes ouvertes ; le plumage est imité au moyen de lapis, de cornaline et de pâte vitreuse verdâtre, incrustés dans un mince cloisonnage d'or absolument comme les émaux byzantins. La partie postérieure de l'objet, réunie à l'autre par une charnière, est formée de deux bandeaux parallèles rehaussés de turquoises. L'incrustation à froid était le genre favori des orfèvres égyptiens ; ils y ont excellé au point de tromper un œil exercé qui a pris leur ouvrage pour de l'émail appliqué à chaud. M. Prisse d'Avennes (*Histoire de l'art égyptien depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine,* in-folio) a publié un oiseau symbolique à tête de bélier (Musée du Louvre) et trois bracelets (*Vereinigten Sammlungen*, à Munich), dont l'analogie avec le vautour ci-dessus est frappante. Trois bracelets de perles, or, lapis, cornaline rouge et feldspath vert, ajustées sur des fils métalliques ; leur fermoir sur lequel on lit le nom d'Amosis, est une simple aiguille d'or passée dans une charnière. Grand anneau creux ; bracelet massif uni ; carcan pour chevilles, plat et creu

tresses imitant le filigrane; le tout en or. Chaîne d'or tressée, longue de 0m90 et pesant 380 grammes; elle a pour fermoirs deux têtes d'oie qui se liaient avec une ficelle; un admirable scarabée (*ateuchus sacer*) y est appendu : cet animal, qu'on croirait moulé sur nature, est en or massif, ciselé avec une perfection inouïe; le corselet et les élytres sont en pâte de verre bleu-tendre, incrustée dans des cloisons. Le nom d'Amosis s'y trouve inscrit. Fine chaînette d'or à laquelle pendent trois mouches du même métal, longues de 0m05; les ailes consistent en une plaque découpée, la tête et le corselet sont repoussés : publié par M. Prisse d'Avennes. Collier d'or formé de rosaces en pierres cloisonnées et de pendeloques ellipsoïdes en pâtes bleue et rouge; bâtes cerclées d'une torsade. Collier dit *ousekh*, déposé sur les momies en vertu d'une prescription du rituel funéraire; on l'agrafait sur les épaules et il cachait entièrement la poitrine. Cet ornement est d'un genre aussi riche qu'inusité; des cordes enroulées, des fleurons cruciformes, des lions et des antilopes courant, des chacals assis, des oiseaux, des vipères ailées, des clochettes, le tout en or estampé, sauf les clochettes qui sont soufflées, constituent la décoration. Chaque détail était cousu aux linges de la momie au moyen de petits anneaux soudés par derrière. Une matière brun foncé, non vitreuse et pas très-dure, car on l'a limée sur un point, remplit les yeux et les contours des deux têtes d'épervier qui servent de fermoirs; M. Eitelberger et moi nous avons reconnu qu'elle avait été taillée pour l'incrustation à froid. *Pectorale*, plaque d'or rectangulaire, épaisse de 0m004 environ et découpée à jour : il figure une chapelle. Au centre est Amosis debout sur une barque, accosté d'Ammon et de Phré qui lui versent sur la tête l'eau de la purification, deux éperviers planent au-dessus de la scène. La face postérieure est sim-

plement gravée; la face antérieure est au contraire incrustée de pierres dures et de pâte vitreuse : les carnations sont rendues par des cornalines sculptées avec un art infini; le accessoires, par des turquoises, du lapis et une imitation du feldspath vert. Le cloisonnage a 0m002 de profondeur. Des anneaux fixés au sommet servaient à suspendre ce chef-d'œuvre d'élégance et d'exécution. Diadème en forme de carcan : il était engagé dans les cheveux de la reine comme nos peignes modernes; principal motif, le cartouche d'Amosis, or sur champ de pâte bleu-lapis, gardé par deux sphinx affrontés, aussi en or, et dont les yeux sont rapportés par un procédé spécial. M. Prisse d'Avennes a publié un carcan analogue, or et pâtes vitreuses; deux griffons vert-clair y sont affrontés devant une touffe de roseaux polychrômes, le tout découpé à jour : des bandeaux incrustés encadrent le bijou.

Seconde catégorie. — Deux têtes de lion d'un grand caractère, bronze et bronze doré; hiéroglyphe du mot *peh* (vaillance), la tête de lion fait partie du cartouche-prénom d'Amosis (*Ra-neb-pehti*). Hache en bronze, la lame est revêtue d'épaisses feuilles d'or : sur une face, des bouquets de lotus en pierres dures; sur l'autre, Amosis frappant un ennemi; un griffon symbolique apparaît sous le sujet. Le manche est en bois de cèdre plaqué d'or avec hiéroglyphes découpés à jour; des incrustations de lapis, cornaline, turquoises et feldspath, en rehaussent l'éclat. Poignard d'or et sa gaîne du même métal; manche décoré de losanges coupées, or, lapis, cornaline et feldspath; sur le pommeau quatre têtes de femme; une tête d'Apis renversée cache l'emmanchement. La lame comporte dans toute sa longueur une bande centrale en métal moirâtre, où des formules dédicatoires, le symbole mithriaque du lion et du taureau, des sauterelles

et des fleurs, sont obtenus par la damasquinure. Bâton de commandement? Bois noir recourbé à son extrémité et entouré d'une large hélice d'or. Spécimen unique peut-être aux temps de Kamès et d'Amosis, cet insigne est aujourd'hui fréquent en Nubie et dans le Soudan, mais il n'y a aucune signification. Éventail ou chasse-mouche (*flabellum*) en bois revêtu d'or; sur le couronnement demi-circulaire, veuf des plumes d'autruche qui le surmontaient, le dieu Chons et le roi Kamès sont assez grossièrement sculptés. Barque garnie de son équipage et portée sur quatre roues de bronze. Le navire aux formes élancées est en or; il contient douze rameurs d'argent plus trois figurines d'or, à savoir : au centre, un personnage assis, tenant une hachette et le bâton recourbé; à l'avant, un homme debout dans une cabine; à l'arrière, le timonier près d'un large siége orné d'un lion passant et du cartouche-prénom de Kamès. Miroir dont le manche reproduit la tige et la fleur épanouie du papyrus. Les bijoux de la reine Aa-hotep, photographiés par ordre de S. M. l'empereur Napoléon III, ont paru en chromolithographie dans la *Revue de l'Architecture*, Paris, 1860. A ce trésor il faut ajouter une magnifique paire de boucles d'oreilles en or; elles se composent d'un disque auquel sont appendus cinq *uræus* coiffés du soleil auxquels sept reptiles pareils s'accrochent à l'aide de chaînettes. Sur une face des disques bordés de denticules granulés, on lit le nom de Ramsès XIII tracé en fils d'or soudés. Trouvées à Abydos sur un corps enseveli au fond d'un sanctuaire où abondent les souvenirs des VIe et XIIe dynasties. Une émeraude brute oviforme enveloppée d'une résille d'or. Un Ammon et un *uræus* en or massif. Une amulette-stèle en lapis-lazuli avec les images de Phré, en relief, de Toum et d'Hathor en creux. Une collection de bagues; serpents tournés en hélice; anneau triple muni de scarabées pour chatons.

Époque gréco-égyptienne. — Boucles d'oreilles : la tête offre une rosace en creux rehaussée de filigranes ; la pendeloque, des fleurs épanouies et en bouton. *Pectorale* représentant l'âme sous la forme d'un oiseau à tête humaine; le ventre est ciselé avec une remarquable finesse ; le dos est évidemment incrusté à froid : Saqqarah. Épervier mitré; il est en or comme l'oiseau précédent dont il diffère beaucoup quant au genre du travail. Le plumage, esquissé par des cloisons très-menues, se formule en blanc, fauve, gris et bleu-grisâtre ; les soufflures et cassures des matières colorées dénoncent une application à chaud, je m'en suis convaincu en les étudiant à la loupe : du reste, ces matières sont disposées en couches minces, véritables pellicules translucides. Je n'ai pas rencontré d'autre spécimen d'émaillerie sur métaux dans l'exposition égyptienne, et encore ne remonte-t-il qu'aux Ptolémée. Cinq écuelles d'argent massif d'une exécution très-soignée ; elles ont l'aspect d'une fleur de lotus ouverte et accusent une certaine analogie avec les chapiteaux de l'*Emisi* du grand temple de Philæ : Thmuïs (Tell-el-Tmaï). Feuilles d'or estampées ; dieu Bes ; vases funéraires à tête humaine, surmontés de la couronne *atef*.

A la suite des publications déjà mentionnées, je ne dois pas oublier le *Serapeum de Memphis*, par M. A. Mariette, petit in-folio, Paris, 1857. Cet ouvrage, malheureusement interrompu, contient quelques reproductions de bijoux trouvés dans les tombes des Apis.

CH. DE LINAS.

(*La fin au prochain numéro.*)

DÉCOUVERTE

DE LA

PISCINE DU BAPTISTÈRE DE MÉLAS

En insérant dans la *Revue de l'Art chrétien* une étude sur une église cathédrale du Ve siècle et son baptistère, j'avais ce triple but : 1° de doter l'archéologie d'un monument précieux pour son antiquité et sa rareté liturgique ; 2° de faire connaître les dispositions particulières aux premiers temples chrétiens ; 3° de faire passer à l'état de fait historique le séjour à Mélas des évêques d'Alba, ce qui n'était pour le diocèse de Viviers qu'une simple tradition. Ce but une fois atteint, j'avais continué mes recherches toujours fructueuses sur les nombreux édifices construits du IVe au VIe siècle dans la vallée du Rhône, dans cette ancienne province romaine et gothique, lorsqu'une occasion me permit, le 4 mars dernier, de revoir ce précieux monument. Le fruit de cette visite fut d'y relever une erreur et d'y découvrir une nouvelle preuve éclatante de son antique origine. Je viens en faire part, afin que cette œuvre ressorte dégagée de toute confusion, nette de toute tache et dotée de tout ce qui peut rehausser son mérite.

J'avais écrit dans la livraison d'avril 1862, que les murs latéraux de la nef appartenaient sur les trois quarts de leur

[1] Voir la *Revue de l'Art chrétien*, avril 1862.

longueur au IVe siècle, que le dernier quart de la nef, le chœur et l'abside avaient été relevés sur les premières bases au IXe siècle, et qu'une façade avec porte sous trois voussures avait été élevée au XIe siècle contre le mur du couchant. J'avais ajouté par erreur qu'à l'intérieur de la nef, les faux arcs des trois premières travées appartenaient au mur primitif et que les colonnes qui les divisent revenaient à la restauration du IXe siècle, tandis que j'ai reconnu cette fois que faux arcs et colonnes étaient un placage du XIe siècle contre les murs du IVe, afin de mettre cette partie de la nef en harmonie avec le portail, avec le reste de la nef voutée et avec le chœur du IXe siècle. Seulement les chapiteaux des deux premières colonnes ne sauraient être attribués au même âge, au même style que les quatre chapiteaux suivants ; ils sont nécessairement fort antérieurs.

J'avais écrit qu'un *secretarium* avait été appliqué au flanc nord de cette église au commencement du Ve siècle, et que, toujours au nord et à quelques pas, un baptistère octogone avait été érigé dans le même temps et avec les mêmes matériaux que ceux du *secretarium* ou sacristie, petit appareil en calcaire gris schisteux de 10 cent. sur 16, tandis que le petit appareil de l'église est en calcaire jaune, dur, et équilatéral, 10 cent. sur 10. Ces additions y avaient été faites pour transformer cette petite église paroissiale en une église cathédrale, munie des attributions qui n'appartenaient alors qu'à cette dernière. Le séjour des évêques d'Alba Augusta Helviorum dans cette localité n'ayant été que de quelques années, de l'an 409 ou 411 jusque vers l'an 430, l'usage du baptistère alors unique par diocèse, dut cesser dès le jour de son abandon. Le monastère de femmes qui s'établit à Mélas au VII siècle, fit de cette rotonde une chapelle funéraire, le sol en fut exhaussé, puis pavé pour devenir finale-

ment une chapelle de cathéchisme dédiée à Notre-Dame.

Lors de ma dernière visite, j'y fis pratiquer une fouille pour arriver à la découverte des traces de la piscine baptismale. Voici quelques détails sur cette recherche : je fis faire un sondage contre une des huit colonnes qui décorent l'intérieur du baptistère afin qu'arrivé à sa base, on put, ou trouver le pavé primitif ou reconnaître son niveau. La base de la colonne fut atteinte à 66 cent. de profondeur; tout le pavé avait été enlevé, et ce ne fut qu'à 40 cent. plus bas que l'on arriva au sol naturel. Dans la tranchée de 1 mètre 30 cent. de large, ouverte et amenée du pied de la colonne au centre du baptistère, plusieurs tombes furent mises à découvert. Les unes étaient en tuf creusé et composées de plusieurs blocs, une entre autres était construite en maçonnerie; seule elle pénétrait par ses fondations, au-dessous du sol naturel ; plusieurs tombes ou sarcophages étaient formés de tuiles plates à rebords, de 40 cent. de largeur et avaient leurs joints latés de mortier et maintenus par des tuiles creusées non en segment de cercle, mais d'équerre, afin de mieux comprimer les joints. Le sol qui recélait ces tombes étaient humide et mêlé de chaux, tous les fragments de mortier qu'il contenait devenaient friables sous la pression des doigts, et les tuiles se détachaient du mortier qui les liaient. L'assiette de tous ces sarcophages se trouvait donc à 40 cent. en contrebas de la base des colonnes, et pour opérer des inhumations, on avait chargé le niveau du premier pavé supprimé, d'une couche de terre de 66 cent. d'épaisseur. La tranchée étant arrivée au centre de l'édifice, une couche de béton formée avec le plus pur ciment romain, étendue sur le sol naturel au niveau de l'assiette des sarcophages y fut mise à découvert. Elle formait un carré de 70 cent. de côté dont les bords étaient nettement arrêtés.

La pâte du ciment était composée de briques concassées, noyées dans un mortier très-blanc ; la facile comparaison de ce ciment avec celui des ruines d'Alba, gisantes à une heure de marche de Mélas, ne permettait pas de se faire illusion. Aussi, seul parmi tous les mortiers de la fouille, il avait conservé la dureté du marbre ; par un violent coup de pioche donné à deux reprises, on put en détacher un fragment. C'était là évidemment le fond de la piscine baptismale, l'objet de mes recherches. Ses parois, d'une hauteur de 40 cent., hauteur du pavé détruit du baptistère, de la base des colonnes, avaient été enlevées pour faciliter les inhumations, les débris de deux sarcophages de bois reposaient dessus. La forme de cette piscine était donc carrée comme l'étaient les premières qui n'étaient autre choses que les bassins d'impluvium, telle que celle de l'église de Sainte-Pudentienne, à Rome, puis des imitations d'impluviums, telle que celle de l'église de Sainte-Praxède, que j'avais présumé devoir être ainsi, dans mon étude sur les baptistères, piscines et cuves, insérée dans cette *Revue* en 1865-66, et que j'ai reconnu sur place être en effet ainsi, lors d'un séjour à Rome au mois de juin dernier. Il ne valait d'ailleurs guères la peine de reproduire la forme octogone du baptistère de Mélas, dont le diadème intérieur est de 4 mètres 60 cent., ayant quatre grands côtés et quatre petits, dans une piscine ayant 70 cent. de côté seulement, mais de dimensions suffisantes pour la satisfaire à son usage de simple cuvette d'écoulement à des eaux consacrées. Ainsi, la piscine du baptistère de Lémenc a 1 mètre 70 cent. de diamètre, tandis que la profondeur n'est que de 36 cent.; celle du vaste et beau baptistère de Vénasque a aussi 1 mètre 70 cent. de diamètre il est vrai, mais elle n'a que 30 cent. de profondeur. Le baptistère de Riez, monument assez re-

marquable puisqu'on l'a pris pour un panthéon jusqu'au jour où j'ai exhumé la piscine et qui mesure 15 mètres de diamètre intérieur, a la piscine de 1 mètre 20 cent. de diamètre sur 45 cent. de profondeur. Ces dimensions étaient bien suffisantes pour l'usage de ces sortes de bassin.

C'est donc une septième piscine à ajouter aux six que j'ai découvertes ou reconnues ou rétablies, énumérées dans mon étude sur les baptistères ; c'est la troisième piscine que je découvre moi-même dans des baptistères que le premier j'avais reconnus et affirmés comme tels, en 1865 à Riez, en 1864 à Lémenc-sur-Chambéry [1].

Vte FERNAND DE SAINT-ANDÉOL.

[1] Je tiens encore quelques baptistères en réserve, car notre midi est un musée sans lacune, ainsi que je l'ai déjà affirmé, depuis le IVe siècle jusqu'au XIe, et l'occasion aidant, ils me rendront aussi leur piscine. Je n'ai pourtant pas étudié cette dépendance des églises plus que les autres et que les églises mêmes ; des circonstances m'ont seules amené à m'étendre sur ce sujet ; il serait d'ailleurs puéril d'admettre que seuls, les baptistères auraient échappé à une ruine générale des édifices, ou que je n'aurais su voir et reconnaître que cette sorte de construction ; si j'ai trouvé par douzaines, dans notre midi, des baptistères antérieurs au XIe siècle, et tout autant pour les porches, avant-porches, secretarium, lacrarium, tours fortes, chapelles épiscopales, coupoles, etc., c'est que les églises s'y comptent par centaines ; il suffit de vouloir et de savoir les trier et les dégager de cette mêlée confuse portant l'étiquette banale de Roman secondaire, XIe et XIIe siècle. Mais j'espère que, tandis qu'une aveugle routine persistera bien des années encore à ne voir dans nos édifices de la vallée du Rhône en style gothique créé à la fin du VIIIe siècle, qu'un produit d'un style créé au XIe siècle, malgré que le XIe n'ait été que l'ère de la diffusion dans le nord par les soins de Cluny, quelques esprits dégagés de tout système, de tout parti pris, de toute école, reconnaîtront, sur les preuves que je donne (et je pourrais en ajouter un grand nombre), que le style *gothique*, c'est-à-dire créé par les Goths de l'ancienne province romaine, au VIIIe siècle, *jeté à l'eau* il y a trente-cinq ans environ par les inventeurs du style *roman*, a non-seulement existé, mais qu'il couvre encore le sol de la Provence et du Bas-Languedoc, de ses nombreuses productions religieuses et militaires, création que j'affirme aujourd'hui dans cette *Revue* pour la quatrième fois.

BIBLIOGRAPHIE

RECUEIL DE DOCUMENTS INÉDITS CONCERNANT LA PICARDIE, *par M.* VICTOR DE BEAUVILLÉ, *in-4° de* 579 *pages.*

M. Victor de Beauvillé, membre de la Société impériale des Antiquaires de France, vient de publier un second volume de documents inédits, relatifs à la Picardie, d'après les titres originaux conservés dans son cabinet. Ce nouveau recueil, digne de son aîné, contient 261 pièces : la plus ancienne remonte à l'an 1117 ; la plus récente est une lettre du Père Daire datée de 1785.

Au premier abord, on serait tenté de reprocher à l'auteur d'avoir mis en lumière certains documents de peu de valeur ; mais en y réfléchissant, on lui sait gré de n'avoir point laissé au rebut des pièces dont l'utilité ne nous paraît point évidente actuellement, mais qui pourront peut-être, à un moment donné, fournir de précieux renseignements aux annalistes de notre province. Une simple quittance peut révéler le nom d'un personnage inconnu et combler une lacune dans les listes de mayeurs, d'abbés ou de seigneurs. Un acte de vente, insignifiant en lui-même, nous précise parfois une date qui était restée douteuse. Les aveux et dénombrements, tout secs qu'ils soient, nous font connaître des noms de lieux disparus, et nous fournissent des renseignements topographiques qui aideront peut-être à la solution d'un problème d'histoire locale. Les *Montres* ou *Revues* ne sont pas, assurément, d'une lecture bien émouvante, et cependant c'est là que nous apparaissent pour la première fois les noms des braves fantassins du régiment de Picardie qui, sous Henri IV, reprirent Amiens aux Espagnols.

Chacun, selon ses goûts et la direction de ses études, peut faire une ample récolte dans les trésors d'érudition qui nous sont livrés

L'antiquaire s'attachera de préférence aux chartes du XIIe siècle; il lira aussi avec intérêt ce qui concerne les statues et les tombeaux de l'abbaye de Saint-Lucien.

L'historien trouvera une foule de renseignements sur nos annales civiles, militaires et religieuses, et prêtera une attention toute spéciale à la chronique de l'abbaye de Saint-Germain. L'héraldiste se pamera d'aise en lisant *le blasonnement des armes des premières familles de Crespy-en-Valois;* mais nous espérons qu'il fera quelques réserves quand l'auteur, qui écrivait en 1641, lui fera l'assertion suivante : « L'aigle est la pièce la plus ancienne qu'on ait jamais portée en armes : ce fut Jupiter, surnommé le Juste (!!!), qui la porta le premier en son escu. Comme un jour, faisant sacrifice au ciel, estant en la volonté de faire la guerre aux tyrans, il en vit une volant sur luy comme un oiseau domestique, il prit cela comme un bon augure qu'il remporterait la victoire sur ses ennemis, et prit dès lors l'aigle d'or pour ses armes. »

Les juristes consulteront avec une légitime curiosité les *chevauchées* ou enquêtes judiciaires de Jean Gonnet et verront quelles étaient, en 1619, les fonctions d'un lieutenant criminel à Péronne. Il est singulier de le voir frayer avec huissiers et sergents, courir lui-même après les malfaiteurs, se quereller avec les autres magistrats et voyager de ville en village pour réprimer les délits et les crimes. Hélas ! il avait fort à faire : car il ne faudrait point s'imaginer que les pastorales et les romans du XVIIe siècle nous donnent la moindre idée des mœurs qui régnaient alors dans les campagnes. Les assassinats étaient bien autrement fréquents que de nos jours et restaient souvent impunis, grâce à la faiblesse ou à l'incurie des justices seigneuriales. A Heudicourt, les habitants déclarent « qu'ils n'ont connoissance d'aucuns crimes notables commis par eulx qui soient demeurés impunis, *sinon de six homicides* ». A Albert, on répond au lieutenant criminel qu'il y a un bon nombre d'assassinats restés sans punition, mais qu'on ne se rappelle que de cinq ou six d'entre eux. Il faut convenir que tout n'était point parfait dans ce qu'on appelle *le bon vieux temps*.

Ceux qui s'occupent de statitisque agricole trouveront des renseignements très-précis sur le loyer des terres, leurs prix de vente, le produit des troupeaux, l'état des cultures spéciales, l'exploitation

des sols, le salaire des ouvriers, dans un mémoire relatif à l'élection de Clermont-sur-Oise, adressé en 1765 à l'intendant de la généralité de Soissons. Voici quelques chiffres que nous empruntons à ce document. Remarquons, avant tout que l'élection de Clermont comprenait 95 paroisses et 36,495 habitants.

Terres en labour, 76,665 arpents.

Nombre de charrues, 1,013.

Laboureurs ayant de cinq à douze charrues, 15.

Vignes en bonne valeurs, 1,874 arpents.

Marais communs, 3,565 aspents.

Terres cultivées à la bêche, 1,870 arpents.

Produit d'un arpent de bonne terre, 250 gerbes.

Prix de vente de cet arpent, 700 livres.

Loyer de cet arpent, 25 livres.

Rapport d'un arpent de vigne, 30 livres.

Rapport de 10,868 arpents de bois, 30,000 livres.

Revenu d'un arpent de pré, 32 livres.

Veut-on connaître le prix des denrées en 1594? on n'a qu'à parcourir *les dépenses de bouche* montant à 500 écus, que fit pendant deux jours, à Saint-Quentin, le roi Henri IV avec sa suite. Le détail des prix, tout en tenant compte de la valeur différentielle des monnaies, nous montre que la plupart des denrées étaient tout à fait bon marché. Remarquons d'ailleurs que c'est un mémoire qui a dû nécessairement être un peu gonflé, parce qu'il s'adressait à une cassette royale. Voici quelques prix :

3 quartiers de mouton,	1 écu	7 sols	6 deniers.
4 grandes perches,		35 —	
1 quartier de veau,		30 —	
5 chapons,	1 —	15 —	
1 perdrix,		15 —	
8 cailles,	1 —		
1 cent d'œufs,		37 —	6
14 livres de chandelles,	1 —	46 —	6
52 livres de beurre,	3 —	18 —	
2 anguilles de rôt,		56 —	
10 tanches,	1 —	45 —	

Les planches hélioplastiques sorties, comme le texte, de l'imprimerie impériale, sont d'une rare perfection. La physionomie des chartes, les hésitations de la plume, les nuances de l'encre, les altérations du temps et jusqu'aux taches du parchemin, tout est reproduit avec une fidélité tellement minutieuse, qu'on croirait avoir l'original sous les yeux.

N'oublions pas, en terminant ce rapide aperçu, de dire que la nouvelle publication de notre savant collègue est précédée d'une introduction pleine d'intérêt ; ces pages, à elles seules, suffiraient à montrer — si cela n'était déjà connu — que chez M. de Beauvillé, le collectionneur est doublé d'un habile écrivain et que son esprit n'est pas moins richement meublé que son cabinet.

L'ABBÉ J. CORBLET.

HAGIOGRAPHIE DU DIOCÈSE D'AMIENS, *par M. l'abbé* JULES CORBLET.

L'ouvrage que nous annonçons, entrepris sous les auspices de Mgr l'Évêque d'Amiens, est le fruit de dix années de recherches consciencieuses : aucune Hagiographie diocésaine n'avait encore été conçue sur un plan aussi complet et aussi étendu. L'auteur ne s'est point borné à traduire ou à analyser les Actes qui ont été publiés dans les grands recueils des Bollandistes et des Bénédictins ; il a mis à profit un grand nombre de manuscrits conservés dans les bibliothèques publiques et les collections particulières : c'est ainsi qu'il est parvenu à donner des renseignements inédits sur beaucoup de Saints, dont quelques-uns n'étaient guères connus jusqu'ici que par leur nom.

La vie de chaque Bienheureux est entremêlée de discussions critiques sur des questions de géographie locale, de chronologie, d'archéologie et d'érudition. L'auteur n'a cru devoir rien supprimer de certains récits merveilleux dont on peut à bon droit suspecter la véracité ; ces faits légendaires sont souvent empreints d'une naïve poésie, ils peignent d'un trait les mœurs d'une époque et contiennent parfois des indications qui sont précieuses pour l'histoire locale. Toutefois, l'auteur n'hésitera jamais à combattre certaines traditions populaires qui lui paraissent erronées : il est de ceux qui

pensent, avec M. de Montalembert, qu'il ne faut jamais dissimuler ni altérer la vérité historique, et que le système des réticences, des atténuations et des faux ménagements outrage tout à la fois la Science et la Religion.

A la suite de ces biographies qui fournissent un aliment à la piété, en même temps qu'elles enrichissent l'histoire de la Picardie, des chapitres spéciaux seront consacrés aux reliques, aux miracles posthumes, au culte, à la liturgie, aux monuments et à l'iconographie de chaque Saint. Un index bibliographique appréciera la valeur des sources et mentionnera soigneusement les manuscrits et les imprimés qui auront été consultés pour chacune des quatre-vingt-dix vies de saints, ainsi que les renseignements particuliers dus à divers correspondants.

Cette Hagiographie, qui comprend le diocèse d'Amiens dans ses limites anciennes et modernes, n'a point un intérêt exclusivement local ; elle s'adresse aussi aux diocèses voisins, à cause des relations qu'ont eu beaucoup de nos Saints avec les Églises de Beauvais, Noyon, Senlis, Soissons, Laon, Boulogne, Arras, Saint-Omer, Cambrai, Reims, Meaux, Rouen, etc.

Un appendice étendu contiendra : 1° la relation des circonstances historiques qui, dans la vie des saints étrangers au diocèse d'Amiens, intéressent néanmoins ses annales ; 2° l'histoire ou l'indication des reliques notables qui sont honorées ou qui l'ont été jadis dans ce diocèse ; 3° l'histoire du culte des saints, non compris dans l'*Hagiographie*, au point de vue diocésain, de la liturgie, des patronages, des corporations, de l'iconographie, des pèlerinages et des traditions populaires ; 4° la nomenclature des personnages qui ont été désignés à tort par divers écrivains comme étant des saints du diocèse.

L'ouvrage sera terminé par d'amples tables des matières, des noms de lieux et de personnes.

La liste des souscripteurs sera publiée en tête du premier volume qui paraîtra en juillet 1868 ; le second tome sera édité en 1869 ; le troisième en 1870, et le dernier en 1871. Le prix de souscription, qui est de 7 francs par volume, ne sera payable qu'après la réception (*franco*) de chaque volume. A partir du 1er janvier 1869, le prix de l'ouvrage sera élevé à 32 francs. Il ne sera tiré que très-peu d'exemplaires au delà du nombre des souscriptions.

Voici la liste des vies de saints que doit contenir l'HAGIOGRAPHIE DU DIOCÈSE D'AMIENS :

Tome I.

LISTE DES SOUSCRIPTEURS. — INTRODUCTION. — S. ACHE et S. ACHEUL, martyrs. — Le B. ADAM, abbé de Saint-Josse-au-Bois. — S. ADÉLARD, abbé de Corbie. — Le B. ADÉLARD, moine de Corbie. — Le B. ALCUIN, abbé de Saint-Josse-sur-Mer. — S. ANGILBERT, abbé de Saint-Riquier. — ANONYME FRANCISCAIN, mort à Péronne. — S. ANSCHAIRE, moine de Corbie. — Sainte AURÉE, supérieure de religieuses à Amiens. — Sainte AUSTREBERTE, abbesse de Pavilly. — Le B. JEAN BASSAND, prieur des Célestins d'Amiens.—S. BERCHOND, évêque d'Amiens. — S. BERNAIRE, moine de Corbie. — S. BERNARD D'ABBEVILLE, fondateur de la Congrégation de Tiron. — S. BLIMONT, abbé de Saint-Valery. — S. CAIDOC et S. FRÉCHOR, disciples de S. Colomban. — Le B. CHARLES LE BON, comte d'Amiens et de Flandre. — Le B. CHARLES LE ROY, minime à Amiens. — Sainte COLETTE, réformatrice des trois ordres de S. François. — S. CONDÈDE, anachorète et moine de Fontenelle. — S. DONICE, chanoine de l'Église d'Amiens. — Saintes ELEVARE et SPONSARE, vierges et martyres. — S. ENGUERAND, abbé de Saint-Riquier.—S. EULOGE, évêque d'Amiens. — S. EVROLS, abbé de Saint-Fuscien.

Tome II.

S. FÉLIX DE VALOIS, fondateur de l'Ordre des Trinitaires. — S. FIRMIN le Martyr. — S. FIRMIN le Confesseur. — Sainte FRAMECHILDE. — Le B. FRANÇOIS DE ROYE, martyr de Gorcum. — Le B. FULBERT, novice à Corbie. — S. FURSY, abbé de Lagny. — SS. FUSCIEN, VICTORIC et GENTIEN, martyrs.— S. GAUTHIER, abbé de Pontoise. — S. GEOFFROY, évêque d'Amiens. — S. GERAUD, moine de Corbie, abbé de la Grande-Sauive. — S. GERMAIN D'ÉCOSSE, martyr. — S. GERVIN, abbé de Saint-Riquier. — S. GILBERT, évêque de Meaux. — S. GISLEMAR, moine de Corbie. — Sainte GODEBERTE, vierge. — Le B. GODEFROY DE PÉRONNE, prieur de Clairvaux. — S. GRATIEN, martyr. — S. GUITMAR, abbé de Saint-Riquier. — S. HILDEMAN, évêque de Beauvais. — S. HILDEVERT, évêque de Meaux. — S. HONORÉ, évêque d'Amiens.

Tome III.

S. INGAUD, disciple de S. Salve.—Le V. JEAN DE HECQUES, procureur de l'abbaye de Dommartin. — S. JOSSE, ermite en Ponthieu. — SS. JUST et ARTHEMIUS, martyrs.— S. LUPICIN, curé de Sains. — S. LUXOR et WARLOIS, confesseurs. — La B. MARIE DE L'INCARNATION, fondatrice des Carmélites réformées. — S. MARTIN DE CORBIE, chapelain de Charles le Martel. — S. MAUGUILE, solitaire. — S. MAXIME, diacre et martyr. — S. MILFORT, martyr. —

S. MILON, évêque de Thérouanne. — S. MOENACHUS, abbé de Saint-Fursy. — S. NITHARD, martyr en Suède. — S. ODON, évêque de Beauvais. — Le B. OGER, prieur de Saint-Riquier. — S. PASCHASE RADBERT, moine de Corbie.— Sainte PUSINE et sainte LINDRUE, vierges. — S. QUENTIN, martyr. — S. RIBERT, chorévêque en Ponthieu. — S. RIQUIER. — S. ROBERT DE CRÉSECQUES, seigneur de Long. — S. SALVE, evêque d'Amiens. — S. SÉVOLD, comte de Ponthieu. — S. SIMON, comte d'Amiens et de Crépy.

Tome IV.

S. THÉOFRID, évêque d'Amiens. — Sainte THEUDOSIE, martyre. — Sainte ULPHE, vierge. — S. ULTAN, abbé du Mont-Saint-Quentin. — S. VADOLEIN, disciple de S. Colomban. — S. VALBERT, comte de Ponthieu. — S. VALERY, abbé. — S. VAAST, évêque d'Arras et de Cambrai. — Le B. WALA, moine de Corbie.— S. VIGOR, évêque de Bayeux. — S. WITMAR, moine de Corbie. — S. VULGAN, ermite. — S. VULPHY, curé de Rue. — APPENDICE sur le culte des autres saints qui sont honorés dans le diocèse d'Amiens. (Les articles les plus importants seront ceux qui concernent la SAINTE VIERGE, S. AMÉ, S. ÉLOI, S. FLORENT, S. JEAN-BAPTISTE, S. LUGLE et S. LUGLIEN, S. LÉGER, S. LEU, S. MARTIN, S. MÉDARD, S. NICOLAS, S. PRÉCORD, sainte RADEGONDE, S. ROCH, S. SÉBASTIEN, S. THOMAS BECQUET, S. VANENG, S. VINCENT DE PAUL, S. VULFRAN, S. YVES DE CHARTRES, etc.). — TABLES des noms de lieux, des noms de personnes et des matières.

Pour souscrire à cet ouvrage, il suffit d'envoyer son adhésion à M. l'abbé J. Corblet, directeur de la *Revue de l'Art chrétien*, à Amiens (Somme).

ANNALES DE SIX-FOURS EN PROVENCE. *Toulon*, 1866, in-8° (*chez* BLCHELIN, 3 *quai Malaquais*), 7 fr. 50.

M. le comte Gustave d'Audiffret, trésorier-payeur général du département du Var, a eu connaissance, à Toulon, d'un travail manuscrit sur Six-Fours, qui avait été inspiré et encouragé par Mgr Jordany, évêque de Fréjus. C'est cette œuvre qu'il publie, en gardant le secret de son confident anonyme et en illustrant sa monographie d'un bon nombre de gravures sur pierre.

L'auteur nous montre Six-Fours fondé par les Phocéens, habité par les Romains, évangélisé par sainte Magdeleine, dévasté par les pirates, devenant la propriété des moines de Saint-Victor qui furent remplacés au XV° siècle par des prêtres séculiers ; enfin siége d'une collégiale en 1650.

Parmi les tableaux qui décorent l'église de Six-Fours, on remarque une descente de croix de Daniel de Volterre et un polyptique de Pérugin, divisé en dix compartiments.

Les dessins nous font croire que l'église de Six-Fours date du XIe siècle et non pas du IVe, comme le suppose l'auteur, d'après une inscription dont l'antiquité nous paraît fort suspecte.

J. C.

SAINT-DENIS, SA BASILIQUE ET SON MONASTÈRE, *par Mme* FÉLICIE D'AYZAC [1].

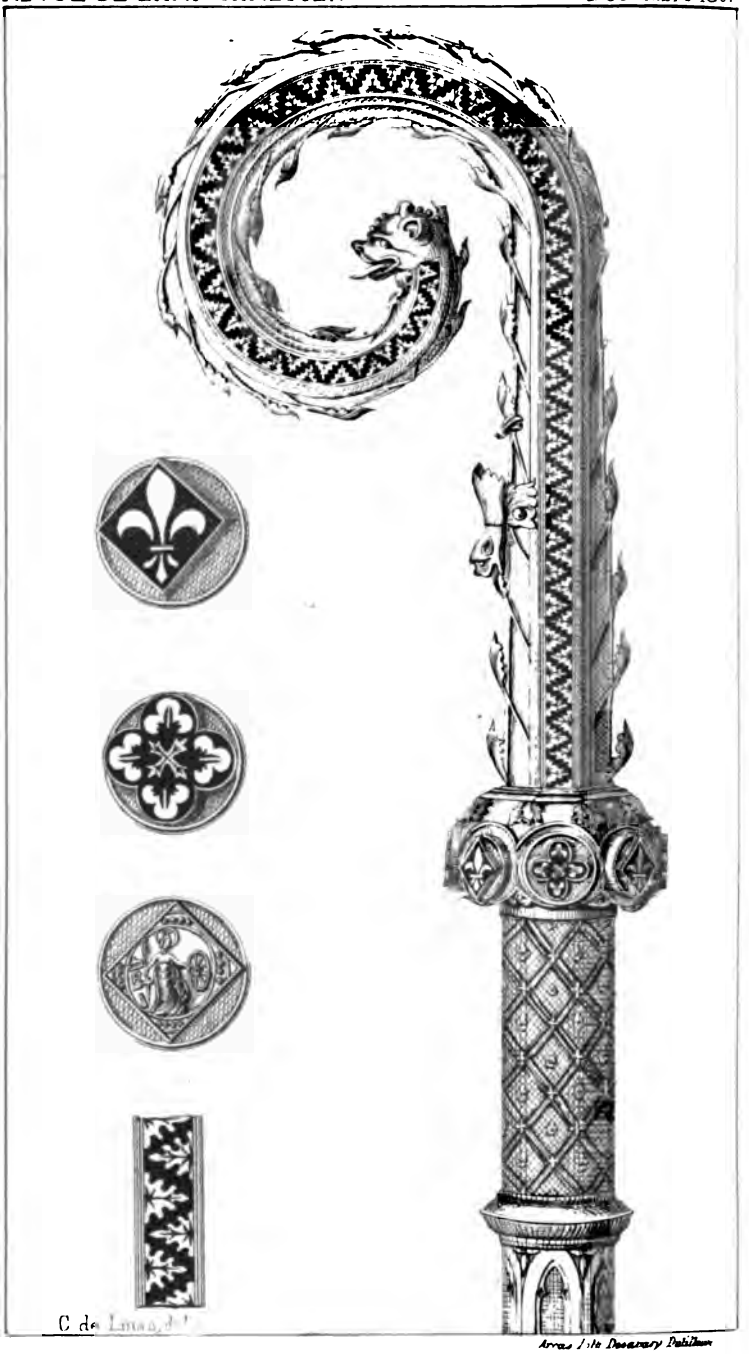
Nous ne saurions trop recommander un petit volume de 180 pages que vient de publier Mme Félicie d'Ayzac, sous le titre de : *Saint-Denis, sa basilique et son monastère.* C'est un guide indispensable pour visiter avec fruit l'ancienne basilique royale. On y trouve de nombreux détails sur l'origine et l'histoire de l'abbaye, la description du monument, de ses célèbres tombeaux et de son trésor, et enfin un intéressant chapitre sur la maison impériale de Saint-Denis. Nos lecteurs connaissent trop bien la sureté d'érudition de Mme Félicie d'Ayzac pour qu'il soit nécessaire de faire l'éloge de cette nouvelle publication.

J. C.

CHRONIQUE

Nous avons le regret d'annoncer la mort de plusieurs archéologues distingués : M. Didron, directeur des *Annales archéologiques;* M. Grésy, de la Société des antiquaires de France; M. le baron de Caix de Saint-Aymour, qui préparait une histoire de Corbie; M. le baron de la Fons de Mélicocq, auteur de divers ouvrages sur les provinces du nord de la France ; M. Souquet, auteur de nombreuses notices sur Étaples.

[1] En vente, à Saint-Denis, chez CHAZELLE, place d'Armes, et à Paris, chez JALAIS, rue du Bac, 78.



CROSSE DU MUSÉE DE SAINT-OMER
Réduction aux $\frac{4}{9}$.

L'HISTOIRE DU TRAVAIL

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

SEPTIÈME ET DERNIER ARTICLE *.

FRANCE

« *L'Histoire du travail* est et restera le triomphe de l'Exposition universelle de 1867 », dit le *Times* dans un excellent article dont je regrette de ne pas connaître l'auteur. Cet éloge, adressé aux Commissaires en général, rejaillit particulièrement sur la Commission française qui, après avoir emporté la mesure d'assaut, a su donner à notre exposition nationale un caractère de grandeur ineffaçable: M. le comte de Nieuwerkerke a bien mérité de l'archéologie européenne. Aux côtés du Président, les membres. Depuis la fin de 1866, MM. Edmond du Sommerard et Alfred Darcel ont vécu pour ainsi dire sur la brèche; le premier organisant tout, parant à tout, répondant à tout; le second classant plusieurs milliers d'objets et rédigeant ensuite un catalogue encyclopédique dont le développement eût effrayé la patience des Bénédictins. On a vivement attaqué ce catalogue: que les critiques

* Voir la livraison de novembre 1867, page 572.

prennent un an pour faire une besogne, ici terminée en trois mois, nous verrons après si leur travail sera exempt d'erreurs: avant de juger un résultat, il faudrait un peu s'informer du temps et des moyens employés pour l'obtenir. MM. A. de Longpérier et Lartet, dans une sphère moins large, mais plus ingrate, ont aussi montré un dévouement dont la science leur tiendra largement compte; les installations préhistorique et antique ne laissent rien à désirer, et j'aime à croire que le catalogue de ces propylées du travail français trouvera grâce devant la sévérité des Aristarques.

L'exposition de l'*Histoire du travail* en France est naturellement la plus brillante de toutes; les Commissaires n'avaient qu'à demander pour obtenir, et ils ont essuyé peu de refus. Les Musées impériaux, constamment ouverts au public, n'ont pas eu besoin de se dégarnir; les Musées de province, les établissements religieux et les amateurs ont suffi à remplir sept galeries de cinq mille et quelques centaines d'objets. On n'exigera pas de moi que j'aborde cet effrayant détail, le catalogue a paru et chacun est libre d'y recourir aujourd'hui. Les pièces inédites, mal connues ou d'intérêt capital, obtiendront seules une place dans mon compte-rendu, pour lequel je suivrai autant que possible l'ordre chronologique des salles.

MONUMENTS PRÉHISTORIQUES. — *Alluvions quaternaires et dépôts contemporains.* Dès 1841, M. Boucher de Perthes avait remarqué à Menchecourt, près Abbeville, dans un sable contenant quelques débris de mammifères, un silex grossièrement façonné en instrument tranchant. En 1842, un dépôt de gravier permit au savant picard de renouveler la même observation, et, dans un ouvrage publié en 1846, il affirma la présence d'ustensiles humains au milieu de couches

appartenant à l'âge du *diluvium*. M. Boucher de Perthes ne trouva d'abord que des incrédules, mais une série de découvertes analogues, à Saint-Acheul (Somme), à Grenelle (Seine) et à Précy (Oise), finit par lui donner raison et les faits qu'il a signalés restent désormais acquis à la science. Les monuments antédiluviens exposés derrière les vitrines consistent en armes et en outils ; haches amygdaloïdes, dites *langues de chat*, haches à manche, instruments divers, la plupart en silex taillé par éclats; une seule hache est en grès rouge. Ces objets, envoyés par MM. Lartet, l'abbé Bourgeois, l'abbé Delaunay, Hébert, Robert, Peccadeau de l'Isle, quelques autres collectionneurs et le Musée de Poitiers, viennent de Menchecourt, Saint-Acheul, Vaudricourt (Pas-de-Calais), Paris, Grenelle, Neuilly, Clichy, Vendôme et Pontlevoy (Loir-et-Cher), Grand-Pressigny (Indre-et-Loire), l'Aisne, l'Yonne, la Vienne, le Calvados, l'Oise, la Dordogne, la Saône-et-Loire, l'Allier. Les dimensions des types varient beaucoup ; une *langue de chat* (Saint-Acheul), appartenant à M. Robert, mesure 0m29 de long sur 0m12 de large. Une magnifique hache à manche, cabinet de M. le comte Edouard de Beaulaincourt (Vaudricourt), attire surtout les curieux; elle est en forme de spatule renflée sur les deux faces (long., 0m27 ; plus grande larg., 0m10) ; une arête saillante prolonge l'axe de la queue malheureusement écornée à son extrémité; le silex, clivé avec soin, est jaune ocre marbré de brun clair, la croûte calcaire existe encore à quelques endroits.— *Cavernes*. L'époque des cavernes, qui se subdivise elle-même en deux périodes, relie, suivant M. Lartet, l'Age palæolithique à celui de la pierre polie. On voit, à certains détails, que l'homme appropria les cavernes pour s'en faire une demeure, soit en les agrandissant, soit en y pratiquant des ouvertures, et qu'il y vécut au milieu de

bêtes fauves, dont plusieurs espèces sont aujourd'hui éteintes, sans nulle trace d'animaux domestiques. Ici, les instruments d'os, de bois de cerf et de coquilles prennent place à côté du silex dégrossi. Les grottes de La Chaise (Charente), des Fées (Allier), de la Gorge d'Enfer, des Laugerie et des Eyzies (Dordogne), d'Aurignac (Haute-Garonne), de Bouicheta (Ariège), d'Arcy-sur-Cure (Yonne), de St-Pierre d'Irube (Basses-Pyrénées) et les Abris de Bruniquel (Tarn-et-Garonne) ont fourni le principal contingent de l'époque des cavernes. J'ai remarqué dans cette exposition des silex taillés, des flèches et des harpons en bois de renne, des morceaux de granit creusé, du jaspe et du quartz façonnés, des aiguilles et des sifflets en os, mêlés aux restes de l'*elephas primigenius*, du *rhinoceros tichorinus*, du *felis spelæus*, de l'*hyena spelæa*, de l'*ursus spelæus*, de l'*hippopotamus major*, du *cervus giganteus* et d'autres animaux qui existent encore sous diverses latitudes. Les exposants sont MM. Lartet, Christy, l'abbé Bourgeois, l'abbé Delaunay, Bailleau, Feningre, Cotteau, le marquis de Vibraye, Garrigou, de Rochebrune, Detroyat, Peccadeau et Brun. A l'Age palæolithique se rapporteraient aussi 51 pièces sculptées ou gravées, ivoire fossile, bois de renne et de cerf, os, schiste, représentant des formes humaines, des mammifères, des oiseaux, des poissons, des reptiles et des fleurs. MM. Henzelmann et Lindenschmidt, de Mayence, contestent cette attribution généralement admise par la science française; d'une part, si la statuette en ivoire de M. de Vibraye, femme maigre dont le sexe et les parties postérieures sont trop nettement accusés, implique un certain degré de civilisation, de l'autre, le gisement des objets, le mammouth et le tigre des cavernes qui figurent sur quelques-uns, argumentent en faveur de la thèse soutenue par M. Lartet. — *Age néolithique* ou de la

pierre polie. Les ateliers, quelques grottes, les sépultures et les dolmens fournissent les monuments classés dans cette période. Voici d'abord deux meules à moudre le grain, cailloux granitiques aplatis sur une face, elles viennent de l'Ariége et de l'Yonne ; tout près, sont les polissoirs en grès et les énormes *nucleus* en silex, dits *livres de beurre*, trouvés au Grand-Pressigny ; plus loin, les échantillons découverts par M. de Vibraye dans l'atelier du même lieu ; on y voit une série de haches allant de l'ébauche la plus grossière à l'arme parfaitement terminée. Je ne puis m'arrêter aux scies, tarières, coins, marteaux, lances, flèches, de MM. l'abbé Cochet (Neufchâtel), Filhol (Ariége), L. Leguay (Seine) et de la plupart des personnes que j'ai déjà nommées ; je me bornerai à signaler quelques pièces importantes. Un racloir semblable aux instruments analogues des *kjokkenmoddings* du Danemarck : Charente ; à M. de Rochebrune. Un marteau-pic en silex, taillé en pointe aux deux bouts et percé au centre d'un trou rond pour l'emmanchure : à M. Reboux (environs de Paris). Des haches biseautées de toutes dimensions, en silex poli. Les haches d'ophite et de jadeïte de M. Garrigou et du Musée de Narbonne. Le merveilleux couteau de Pauilhac (Gers) ; cette lame de silex blond est légèrement arquée, à double tranchant et renflée au milieu ; elle mesure $0^{m}353$ de long sur une largeur qui atteint jusqu'à $0^{m}037$; on n'en connaît pas de plus grande : à M. E. Bischoff. Les poteries de M. Pommerol (Puy-de-Dôme), de La Varenne Saint-Hilaire (Seine) et de Niaux (Ariége). Un croissant en roche vert foncé, admirablement poli et percé d'un trou pour la suspension ; grotte de La Buisse (Isère) : à M. le comte de Galbert. Un très-beau collier en olives, rondelles et plaques de coquilles taillées ; environs de Meaux. Les objets provenant des dolmens du Fran de Cazala (Tarn-

et-Garonne), du Loir-et-Cher et de l'Aveyron : la lame de poignard, l'anneau et les autres bronzes trouvés avec ces objets dénoncent la transition de la pierre au métal. La magnifique découverte faite dans le tumulus avec dolmen central du Manné-er-H'roek, à Locmariaker (Morbihan), exige une mention toute spéciale. Cette découverte, qui appartient au Musée de Vannes, se compose de 38 haches, larges et plates, en fibrolithe polie ; 53 petites haches, même matière ; 13 haches, grandes et moyennes, en jadeïte, serpentine et schiste ; un grand anneau de jadeïte, aplati et à larges bords ; enfin neuf pendeloques et un collier en boules de callaïs, sorte de turquoise vert tendre dont le gisement est inconnu. — *Habitations lacustres.* Armes et ustensiles, pierre, bronze et fer ; vases en poterie ; l'un d'eux avec l'inscription SEVERINVS F. ; rondelles en terre cuite ornées de cercles concentriques : lac du Bourget. Tasse creusée dans la base d'un bois de cerf ; elle est percée latéralement d'un petit trou rond et provient d'une sépulture des Chaumes d'Auvenay. « Il est curieux », dit M. G. de Mortillet (*Promenades préhistoriques à l'Exposition*), « d'avoir rencontré sur terre ferme cette forme qui a été recueillie plusieurs fois en Suisse dans les habitations lacustres ». Sauf deux fragments de poteries, tous les objets ci-dessus ont été exposés par M. le comte Josselin Costa de Beauregard.

Les monuments des Ages de la pierre occupent la première salle en entier ; la période celtique partage la seconde galerie avec l'époque gallo-romaine. Je ne discuterai pas l'énorme rognon de grès percé d'un trou, tranche-tête selon M. Peigné-Delacourt ; j'y vois, comme M. de Mortillet, une concrétion naturelle perforée dans un but de suspension. L'objet a probablement servi de contre-poids à une cloche, ou d'arrêt pour les bateaux. Les haches de bronze sont nom-

breuses et très-bien choisies ; il est fâcheux que la plupart soient sans indication de localité. Avec un peu de soin on parviendrait à classer les formes par régions, ce qui permettrait de suivre les anciennes relations des peuples celtiques entre eux. Les haches du Musée de Saint-Lô ont l'aspect de coins carrés à douille, type de Bretagne et de Normandie ; les haches à main du Musée de Nîmes, queue étroite, tranchant en palette plus ou moins circulaire, sont fréquentes dans la vallée du Rhône, notamment de Lyon à Avignon. Une hache, manche allongé à double gouttière, lame en spatule, type exceptionnel même en Suisse, provient de Pontcharraz (Isère); elle a été envoyée par M. J. Costa de Beauregard. On doit aussi à ce dernier un beau moule en bronze à deux valves pour haches à ailerons ; un autre moule en stéachiste, portant des creux sur trois faces, est la propriété de M. Bouillet, à Clermont-Ferrand. Rasoirs en croissant et serpes, le tout en bronze; à MM. J. Gréau et Chevrier. Pointes et bouterolles de lance en bronze : de très-grandes lames découpées à jour ont été pêchées dans la Seine; elles semblent procéder de l'art grec. Les épées de bronze peuvent se ranger en trois groupes : lames dénuées d'appendices ; lames à soie fixe; lames faisant corps avec la poignée. Les lames du premier groupe sont minces et effilées, le sommet élargi est muni de trous pour rivets ; ce type est assez répandu en France. Les lames du second groupe sont généralement en feuille de sauge, c'est-à-dire renflées vers le tiers de leur partie supérieure ; la soie, coulée du même jet, est aplatie, munie de légers rebords latéraux et forée d'ouvertures circulaires en nombre variable. La poignée devait être garnie de cuir, de bois, d'os ou de corne, s'engageant dans les rebords ; des rivets, parfois encore visibles, maintenaient la garniture. Ces poignées mesurent de

0m06 à 0m09, les mains qui les saisissaient étaient donc très-petites ; j'en ai déjà fait l'observation (*V. Danemark.*) Les lames à soie fixe sont communes en France et dans les pays scandinaves. Quatre épées du dernier groupe figurent à l'Exposition. L'une, à poignée ciselée, ressemble aux épées du Nord ; une autre, à antennes, se rencontre en Danemark, en Allemagne et en Suisse ; la troisième, poignée unie, pommeau naviculé, rappelle les armes grecques et italiennes, car l'influence orientale, en supposant qu'elle ne soit pas venue du côté du Rhin, a certainement pénétré en Gaule par Marseille et la Méditerranée ; la quatrième, trouvée dans la bruyère de Sijean (Aude) appartient au Musée de Narbonne. Cette pièce est magnifique ; la lame, effilée au lieu d'être renflée vers le haut, mesure 0m75 de long ; la poignée, à garde circulaire, est de grandeur moyenne, son pommeau arrondi en dessus comporte une croix gravée. Je ne dois pas oublier les croissants de bronze, découverts en 1843 à Notre-Dame-d'Or (Vienne) dans un atelier des temps préhistoriques ; ces objets sont identiques de forme et probablement d'usage au croissant de pierre verte dont j'ai parlé plus haut ; on retrouve leurs semblables dans les habitations lacustres de la Suisse ; servaient-ils au culte ou à la parure ?

De même que la pierre apparaît encore avec le bronze, de même le bronze est aussi fréquemment mêlé au fer dans l'Age primitif de ce dernier. Les deux vitrines de M. le professeur Barry (Toulouse) renferment une multitude de bracelets, des crotales, des boutons, de petites plaques ovales étranglées par le milieu, des objets formés de fils métalliques roulés en spirale, le tout en bronze et certainement contemporain de la période du fer. J'en dirai autant d'anneaux fort curieux, aussi envoyés par M. Barry. M. de Mortillet les nomme *réniformes*. Ils sont creux, crêtelés et gravés ; l'une des

faces est repoussée en dedans, ce qui donne à l'ouverture l'aspect d'un profil de rognon ou de haricot. Il en résulte un rétrécissement, insuffisant sinon gênant pour le passage du bras. Faut-il y voir des *anneaux de serment*, des moyens de suspension, des freins? J'en ferais volontiers des symboles religieux. Les bracelets trouvés à Cimiez (Alpes-Maritimes) ont un caractère spécial qui les distingue des autres; ils consistent en larges plaques de bronze, carénées par le milieu et ornées de motifs orientaux gravés en creux; une interruption est ménagée dans la tige. Les bracelets des Ponts-de-Cé (Maine-et-Loire), exposés par M. A. de Soland, sont en bronze, massifs, fermés et décorés de ciselures. On doit au Comité archéologique de Senlis le mobilier funèbre de la sépulture du Tremblaye (Oise); un beau *torques* de bronze en torsade et deux bracelets du même métal dont les bouts sont juxtaposés sans soudure. Le cromlech de Mackwiller (Bas-Rhin) a fourni, outre quelques objets de bronze, un bracelet de bois altéré et noirci; on a souvent confondu avec du jayet les bois ainsi dénaturés. Les fouilles de Saint-Jean-de-Belleville (Savoie) ont procuré à M. Costa de Beauregard un collier de grains d'ambre, une grande fibule, une bague et des bracelets de bronze. Certains disques, formés de cercles concentriques isolés avec plaque à jour au milieu, ont excité des discussions très-vives; quelques savants croient à une enseigne militaire, d'autres à un *pudendum* féminin, d'autres à un *umbo* de bouclier: je partage cette dernière opinion. Au Musée de Toulouse appartiennent six merveilleux *torques* d'or, découverts à Fenouillet (Haute-Garonne); ils sont interrompus et munis de renflements toriques aux extrémités. Cinq sont en torsade, l'un d'eux fleuronné aux environs des fermoirs; le sixième est garni dans tout son pourtour de fleurons ciselés avec un art infini. Ce travail a

quelque chose du style étrusque ; la matière employée rappelle les immenses richesses que les Tectosages ravirent au temple de Delphes, et les 1500 talents d'or enlevés à Toulouse par Quintus Servilius Cepio, un siècle avant J.-C. Des dolmens de Plouharnel (Morbihan), vient un carcan à usage de collier sans doute, bien plus simple, mais aussi plus ancien que les précédents. Il se compose d'une feuille d'or battu, haute de 0m04 environ et divisée en douze lanières par des fentes horizontales arrêtées à quelque distance de l'interruption. Les fermoirs sont de simples replis s'agrafant en sens contraire. A M. Costa de Beauregard. Plouharnel est encore le lieu de découverte d'objets en pierre, bronze et fer, exposés par Mme Le Bail. Saint-Carné (Côtes-du-Nord) a fourni à M. Danjou un grand anneau d'or, brisé, plat, et d'épaisseur assez notable. Les instruments de fer consistent surtout en armes ; plusieurs couteaux et poignards ont des manches en bronze ciselé. Un bracelet de fer, trouvé en Savoie par M. Costa de Beauregard, a des fermoirs roulés en spirale ; ce type gaulois est fréquent en bronze et en or. Deux casques en bronze, forme conique, cimier aigu, appendices latéraux pour recevoir des ornements, sont réputés gaulois faute d'autres indices ; on les a découverts à Falaise et aucune coiffure analogue ne permet de les attribuer aux Normands : à M. L. de Glanville (Rouen), et au Musée de Falaise. Une belle suite de monnaies gauloises, or, argent et bronze, est due au concours du Musée du Mans, de M. Hucher, et particulièrement de M. le Vte d'Amécourt. Des poteries de très-ancien style ont été adressées par le Musée de Boulogne-sur-Mer, MM. Robert (Meudon), le Bon de Girardot (Nantes), Danjou, l'abbé Cochet et Charvet.

Époque Gallo-romaine. — Moules de terre cuite portant

diverses empreintes impériales ; ils servaient à couler les monnaies d'argent au IIIe siècle : à M. Duquénelle (Reims) et au Musée de Meaux. Fibules variées. Colliers et bagues en bronze ; l'une de celles-ci porte l'inscription suivante :

IO IO VIV OIN FN OICI ACT VIV AIO.

A M. Barry. Statues bustes et figurines, bronze, plomb, argent et marbre ; aux Musées d'Aix, Nîmes, Toulouse, Auch, Troyes, Beaune, Evreux, Lyon ; à MM. J. Gréau (Troyes), Barry, Oppermann, de Morlet (Saverne) et Bulliot (Autun). Situles anthropomorphes. Poids de balance romaine ; il représente un empereur assis et couronné, tenant de la main droite un globe, la gauche posée sur un bouclier rond orné de deux bustes de chèvre et du chrisme ; Ve siècle : à M. J. Gréau. Inscription gauloise gravée sur une table de bronze ; elle est fort mutilée : Musée d'Évreux. Grande inscription latine de Nizy-le-Comte (Aisne) ; calcaire : Musée de Soissons. Casque de bronze à bombe hémisphérique et couvre-nuque, bordure à torsades ciselées ; il reste un des passants destinés à fixer les jugulaires, *bucculæ ;* trouvé dans la Saône, près de Lyon : à M. E. de Billy. Deux roues de char ; bout de timon ; cou de cygne représentant en ronde bosse le combat d'un cavalier contre une panthère ; bronze : Musée de Toulouse. Boîtes d'essieu, décorées d'un protôme de cheval ; bronze ; Besançon : à M. Basset (Paris). Tous ces fragments sont aussi précieux pour l'étude que le célèbre char en marbre du Vatican. Patères et vases en bronze ou en argent ; plusieurs sont ciselés, d'autres portent des estampilles. Le petit plat elliptique d'argent, trouvé à Lillebonne et exposé par M. Lemaistre, est décoré de symboles bachiques ; d'une inscription tracée à la pointe en caractères cursifs, on ne distingue plus que la terminaison.... *tisevs*. Sceaux estam-

pilles de bronze portant en relief ou en creux une grande quantité de noms propres. L'immense majorité de ces objets, à l'usage des céramistes, est la propriété de M. Barry qui possède une collection hors ligne au point de vue industriel. Grand trépied pliant; chaque tige, portée sur une griffe de lion, est sommée de bustes de femme et de fleurons; bronze : Musée de Caen. Magnifique *foculus* de bronze, bords crêtelés en redents, quatre poignées, faces décorées de douze masques bachiques; supports, quatre griffes de lion. Ce réchaud quadrangulaire a été trouvé à Vienne (Isère), en 1839; Musée de Lyon. Miroirs dans leurs étuis de bronze ornés de médaillons de Néron. Strigiles de bronze; le manche, fort élégant, simule une branche d'arbre; Lillebonne : à MM. Cochet et Lemaistre. Lampes en bronze ciselé. Cuillères d'argent. Balances, poids, compas, clochettes, sondes de chirurgiens, *graphium* ou style à écrire, aiguilles de tête; le tout en bronze. Douze instruments d'agriculture; fer: Musée d'Autun. Plaque de serrure; bronze : à M. Fabre (Clermont-Ferrand). Clefs en bronze et en fer: l'une d'elles, haute d'environ 0m 23, a pour anneau Silène assis sur une outre dont il serre le col de la main droite, la gauche pressant une grappe de raisin. La statuette repose sur un *acratophorum* à panse quadrillée, dont une des anses a été brisée au moment de la découverte. Le canon et le panneton sont en fer, le reste en bronze. C'était vraisemblablement le clef d'un cellier, *cella vinaria;* Tarare : à Mme Napolier. Bijoux en ambre et verre coloré. Diadème d'or où le mot ΔΙΚΑΙΑΣ est tracé en points estampés : à M. Danjou. Colliers d'or enrichis de pierreries; bracelets et pendants d'oreille; Arles et Toulouse: à M. Charvet. Collier d'or estampé dans le goût égyptien; ce bijou est formé de 37 petits croissants augmentés d'une volute à chaque pointe et séparés par une perle

de métal ; fermoirs ciselés en feuille d'arbre : bagues d'or et d'argent avec intailles ; IIIe siècle : à M. d'Amécourt. Briques estampillées. Antéfixes de terre cuite. Creux de mouleur en terre blanche et figurines diverses en terre cuite ; série nombreuse : beaucoup de pièces sont chargées d'inscriptions. Poinçons. Vases et fragments en terre rouge, dite de Samos ; il a été prouvé qu'ils sont de fabrique indigène. Plusieurs comportent des ornements en relief et des inscriptions. Vases godronnés en terre rouge, couverture noire, pastillage blanc et jaune, inscriptions. Vases de terre noire, grise et blanche. Canthares et rhyton à couverte métallique. Lampes en poterie, reliefs et marques. Boîte à couleurs, bronze et argent ; broyon, palette, godets et ustensiles de peintre ; ces curieux objets proviennent d'un tombeau de femme artiste, découvert en 1847 à Saint-Médard-des-Prés (Vendée) ; IIIe siecle : à M. B. Fillon. Vases et ampoules de verre blanc. Amphore de verre bleu ; Nîmes. Rhyton de verre façonné en corne de bœuf avec réticulé saillant ; très-rare : Musée du Mans. Coupe hémisphérique (bowl) en verre agatisé, fond vert clair, incrustations d'astérisques jaunes et violettes : à Mme Evans. J'ai rencontré des vases semblables au Musée de Rouen et ailleurs. Bien que celui-ci ait été trouvé sur le sol gaulois, il doit venir d'Italie, sinon de plus loin. Flûte d'os percée de cinq trous. Objets en os et bois de cerf sculptés. Portion d'un coffret d'ivoire, bas-relief représentant Bacchus entouré de Satyres et de Ménades, Mercure accompagné d'un bélier, Silène ; IIIe siècle : à M. Duquénelle. Statuettes en os.

ÉPOQUE MÉROVINGIENNE. — Tour d'une boîte ronde en ivoire orné de bas-reliefs ; la Nativité et l'Épiphanie ; VIIe siècle : Musée de Rouen. Reliquaire de saint Mundry, coffret rectangulaire formé de lames d'os où sont gravées des

rosaces, des frettes et des losanges : à l'église de Cellette (Loir-et-Cher). Fibules, agrafes de baudrier, boucles de ceinturon en bronze ou potin ciselé ; verroteries en tables sur quelques-uns de ces objets : à MM. Barry, B. Fillon, Duquénelle ; aux Musées de Beauvais, Tours et Boulogne-sur-Mer. La majeure partie des trouvailles mérovingiennes dans le Boulonnais a été publiée par M. l'abbé D. Haigneré (*Mémoires de la société académique de Boulogne*, 1866). Scramasaxs, francisques, couteaux, épées, lances, *umbones* et ustensiles en fer. Collection de *triens* mérovingiens et visigoths ; monnaies d'or et d'argent au nom de diverses villes de France ; suites d'une valeur inappréciable : à M. d'Amécourt. Bijoux d'or et d'argent, plusieurs rehaussés de grenats en tables ; fermoirs de bourse et garde d'épée en verroterie cloisonnée : Musées de Boulogne, Rouen et Beauvais. Fibule trouvée à Odratzheim (Bas-Rhin) ; elle est en argent et présente un quadrilobe à redents ; des lignes de petits grenats y dessinent une croix fichée, munie d'un bouton central ; le champ est filigrané avec cabochons bleus et rouges, ronds ou carrés. Fibule d'or, circulaire et bombée, décorée de filigranes, grenats et pâtes vitreuses blanches ; Gerstheim (Bas-Rhin). Ces deux bijoux ont été publiés par M. le colonel de Morlet (*Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace*, 1864). Épée, poignard, ornements et bijoux d'or, enrichis de grenats cloisonnés, découverts en 1842 à Pouan (Aube) ; au Musée de Troyes et à M. B. Fillon. M. Peigné-Delacourt en a publié l'ensemble (*Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila*, 1860) ; l'épée et le poignard, grandeur d'exécution, ont été reproduits d'après mes dessins dans les *Kleinodien* de M. Bock.

En pendant à l'écrin de Pouan, brille la parure funèbre d'une dame mérovingienne. Cette précieuse trouvaille, faite,

en 1842, dans une tombe près de Lens (Pas-de-Calais), a été envoyée par le Musée d'Arras. Voici d'abord une petite fibule ovoïde à renflements latéraux, or et grenats cloisonnés, qui fermait le haut de la tunique. Une seconde fibule circulaire (0m05 de diam.), or, gros cabochon central entouré d'améthystes, servait probablement de boucle à la ceinture, d'où pendait une sphère en cristal de roche maintenue par deux frettes d'or filigranées, assemblées sous une bélière; une tresse de fils d'or, dont quelques-uns ont pu être sauvés, retenait l'objet. Le globe de Childéric, au Musée des Souverains, ayant perdu sa monture, celui d'Arras est unique en son genre. Deux fibules en forme de griffon ailé; argent découpé à jour, garni de plaques d'or couvertes de filigranes avec grenats en tables et pâtes vitreuses blanches, sertis dans des bâtes surhaussées; un émail blanc, incrusté à chaud, remplit la cavité de la tête; les mortaises et l'arrêt de la broche ont persisté. Ces griffons, qui agrafaient le manteau, devaient être superposés car ils courent dans le même sens. Une paire de grandes boucles d'oreilles en or, anneau tordu (diam., 0m 05), tête cubique à angles abattus sertissant des tables de grenat. Une grosse perle de verre blanc côtelé et un coulant cylindrique en pâte jaune clair très-dure, restes d'un collier ou d'un bracelet. Un grossier anneau d'argent (diam., 0m 043; épais., 0m 004); on en ignore l'usage. Le trésor de Lens a été publié en partie dans mon *Orfévrerie mérovingienne* et dans le *Tombeau de Childéric*, par M. l'abbé Cochet.

ÉPOQUE KAROLINGIENNE. — Les monuments de cette période sont rares, et, lorsqu'ils ne portent pas une date certaine, on éprouve quelque peine à les distinguer de ceux de la dynastie antérieure. Peigne de saint Loup; ivoire monté au XIIe siècle en vermeil filigrané : cathédrale de Sens.

Publié par A. Gaussen (*Portefeuille archéol. de la Champagne*). Pyxide ronde ; deux épisodes de l'histoire de Joseph y sont sculptés ; ivoire; IXe siècle : à M. le Bon de Théïs. *Flabellum* de l'abbaye de Saint-Philibert de Tournus; manche cylindrique en os blanc avec nœuds teints en vert; ornements, des ceps de vigne et des oiseaux ; inscriptions sur deux des nœuds :

✝ S. MRIA — S. AGN — S. FILIB.
✝ IOHEL ME SCAE FECIT IN HONORE MARIAE.

Le chapiteau du manche est rehaussé de quatre figures d'Apôtres; à ce chapiteau s'adapte une boîte rectangulaire, longue et mince, formée de plaques d'os blanc réunies par des bandes d'os vert; on y voit six sujets qui semblent empruntés aux Géorgiques, des rinceaux, des hommes et des animaux. Le *flabellum* proprement dit consiste en une feuille de vélin plissé, renfermée dans la boîte et se déployant en cercle quand on ouvre cette dernière. Le vélin, peint, comporte sur chaque face deux zones concentriques avec saints et enroulements ; à l'entour règne l'inscription suivante tracée en lettres d'or sur fond pourpre.

Flaminis hoc donvm regnator svmme polorvm ;
Oblatvm pvro pectore svme libens.
Virgo parens XPI voto celebraris eodem.
Hic coleris pariter tv Filiberte sacer.
Svnt qveqvae modicvm confert estate flabellvm :
Infestas abigit mvscas et mitigat estvs,
Et sine dat tedio gvstare mvnvs ciborvm.
Propterea calidvm qvi vvlt transire per annvm
Et tvtvs cvpit ab atris existere mvscis
Omni se stvdeat aestate mvnire flabello.
Hoc decvs eximivm pvlchro moderamine gestvm
Condecet in sacro semper adesse loco :

Namqve svo volvcres infestas flamine pellit,
Et strictim motvs, longivs ire facit.
Hoc qvoque flabellvm tranqvillas excitat avras.
Aestvs dvm sevit ventvm facit atqve serenvm
Fvgat et obscenas importvnasque volvcres.

Ces vers nous apprennent que l'instrument servait de chasse-mouches ou d'éventail, soit à table, soit durant l'Office divin. Des *flabella* liturgiques sont figurés sur d'anciens monuments occidentaux, l'usage en a persisté dans l'Église orientale ; IXe siècle : à M. Carrand (Lyon).

Statuette équestre de Charlemagne, couronné, tenant l'épée et le globe, vêtu du *paludamentum* et chaussé de *campagi*. Cette figure de bronze était jadis posée sur le lutrin de la cathédrale de Metz aux anniversaires du grand empereur. Acquise d'abord par M. A. Lenoir, elle passa ensuite en Angleterre d'où elle est revenue chez Mme Evans. L'œuvre est bien karolingienne, mais la couronne ouverte et les traits du visage se rapportent plutôt à Charles le Chauve, encore simple roi, qu'à son illustre aïeul. Épées à garde droite ; l'une d'elles damasquinée en or ; le pommeau d'une autre, plaqué d'argent strié, offre les lettres HLV (*dovicus*) ; Eure, Somme et Vendée. Plaques d'or repoussé ; le Christ glorieux ; le Christ sur la croix : IXe siècle. Châsse en forme d'*arcula* à toit aigu ; bois recouvert de lames de cuivre repoussé et doré, figurant des images d'Apôtres et divers ornements ; inscription gravée par derrière :

MVMMA FIERI IVSSIT IN AMORE SCE MARIE ET SCI PETRI.

A l'église de Saint-Benoît-sur-Loire. Fragments de poteries sigillées et imprimées ; terre rouge micacée. Diplômes et chartes ; aux Archives du Bas-Rhin et de la Vienne.

MOYEN-AGE. — SCULPTURE EN MARBRE ET EN BOIS. TOREUTIQUE. — *Marbre*. Grande Vierge portant l'Enfant-Jésus ; XIVe siècle : à M. Barry. Dix statuettes de pleureurs ; ces admirables figures ornaient jadis le tombeau de Jean, duc de Berry, mort en 1416 : Musée de Bourges. — *Bois*. Hampes de crosses en buis, représentant des scènes de la Passion ; XIIe siècle : M. l'abbé Jouen (Evreux) et la cathédrale de Reims. Dossier de selle en poirier ; on y voit une tête de *more* dans un quatrefeuilles accosté d'un chevalier et d'un sauvage combattant des lions ; XIIIe siècle : à M. E. Dutuit (Rouen). Charmante statuette de saint Jean au pied de la croix ; chêne ; fin du XIIIe siècle : à M. V. Gay. Groupes et bas-reliefs ; XVe siècle. Magnifique bahut de chêne, XIVe siècle ; face, chevaliers vêtus de mailles et de cottes d'armes, sous des arcatures de style rayonnant ; côtés, cavaliers ; dos, sujets populaires ; couvercle, quadrilobes encadrant des chevaliers et des scènes amoureuses : à M. A. Gérente. Crédence et chaire à siége plein ; XVe siècle : à M. Barry. — *Ivoire*. Le Christ debout entre huit Apôtres, sous une arcature ; la verge d'Aaron ; deux plaques du XIIe siècle à M. Barry. Statuette de la Vierge assise présentant le Christ enfant dans une auréole ; la figure est composée de trois morceaux qui, en s'ouvrant, forment un triptyque à médaillons polylobés encadrant des sujets religieux. Statuettes, diptyques, boîtes à miroir, bas-reliefs, peigne, XIIIe siècle au XIVe. Deux polyptyques ; l'un autrefois peint et doré ; fin du XIIIe siècle : à M. de Basilewsky.

OBJETS DIVERS. — Pièces de harnais, fermaux, boucles et mordants de ceinture, enseignes héraldiques ; cuivre, bronze et étain ; XIe siècle au XVe : à M. V. Gay. Statuette équestre d'un chevalier la lance au poing ; bronze ; XIIIe siècle :

Musée de Rennes. Statuette équestre d'une femme armée de pied en cap, avec cette inscription en cursive : *La pucelle dorleans*. XVe siècle ; à M. Carrand. Nombreuses matrices de sceaux en bronze ; XIIe siècle au XVe. Matrices en argent du sceau de la Commune de Saint-Omer ; XIIIe siècle : Musée de Saint-Omer. Ces rares et précieux souvenirs ont été publiés par M. Louis Deschamps de Pas (*Histoire sigillaire de Saint-Omer*). Poids byzantins et barbaro-byzantins ; poids inscrits ou armoriés des villes du Midi de la France ; poids à bélières, anneaux ou pommes, Nord et Midi. Anciens étalons de mesures de capacité, parmi lesquels un *minot* de Chartres, en bronze, à deux anses, percé d'une gargouille au fond et portant l'inscription suivante en lettres onciales :

Cetui minot fut fet en lan M CC IIII^xx et III (1283) ou mois de nouembre autens Jehan de Cheureuse baillif dorlians.
Me fist Guillaume le Saintier, priez pour li.

Musée de Chartres. Jetons de corporations, enseignes de pèlerinage, ustensiles divers ; à MM. A. Forgeais, Delaherche (Beauvais) et Gay. Moules pour croix ou médailles. Épi de faîtage en plomb ; XVe siècle : à M. Benvignat (Lille). Monnaies et médailles à MM. d'Amécourt et Fillon ; une pièce d'argent à légendes cabalistiques (XVe siècle, première moitié) est la plus ancienne médaille frappée en France qui soit connue. Restes du tombeau de saint Lazare, à Autun ; marbre gravé et incrusté de mastic noir, la verge d'Aaron, les saintes Femmes au Sépulcre ; XIe siècle : Musée d'Autun. Chartes et diplômes, XIe siècle au XIIIe ; Archives de l'Yonne.

MOBILIER ECCLÉSIASTIQUE. — XIe siècle. Clochette à jour représentant les symboles des quatre Évangélistes environnés

de rinceaux ; bronze : publié par M. Didron (*Annales archéologiques*). Deux anneaux de porte ; l'un maintenu par une tête de lion, l'autre par une tête de loup, saillant de plateaux circulaires chargés d'inscriptions en capitales romaines, à savoir : autour du lion :

ILLECEBRIS ORIS CAPTOS FALLAX TRAIT ORBIS.
GIRALTVS ME FECT.

Autour du loup :

ORIOR EX ANIMIS VITAM DAT SPONSORIS.

Bronze : église de Brioude.—XIIe siècle. Restes du grand candélabre de bronze qui existait à l'abbaye de Saint-Remi, de Reims : 1° pied formé par un dragon ailé à queue tournée en volute, chargée d'autres dragons et de figures humaines ; l'animal a la tête en bas et deux chiens lui mordent les oreilles ; 2° panneau ajouré d'enroulements feuillagés, encadrant des monstres demi-hommes, demi-bêtes ; pied et panneau sont rehaussés de gros cabochons en cristal de roche. Suivant Dom Marlot (*Metropolis Remensis Historia*), ce luminaire mesurait 6^m de haut sur 5^m de large au sommet des branches ; comme dessin et comme exécution, il pouvait rivaliser avec le célèbre candélabre de Milan : Musée de Reims. Chandelier de bronze ; Samson terrassant le lion : Musée de Rouen. Encensoir sphérique en bronze ajouré : décor, animaux affrontés dans des branchages ; sur le couvercle, les figurihes assises d'Ananias, Misaël et Azarias, entourant une statuette de femme à longs cheveux que je suppose être l'Église à cause du disque (hostie) qu'elle tient en main. Autour du limbe règne une inscription mentionnant le nom du donateur, *Reinerus* : à M. Benvignat. Calice, dit de saint Remi : coupe hémisphérique portée sur un pied circulaire à

nœud ; émaux cloisonnés, filigranes et cabochons ; formule d'anathème gravée au bas du pied. La piété de S. M. l'Impératrice Eugénie a fait rendre à la cathédrale de Reims ce magnifique objet qui, depuis la Révolution, trônait au Cabinet des Antiques (*Ann. arch.*). Ciboire en vermeil, formé de deux hémisphères aplatis ; feuillages rapportés ou gravés ; pied conique fort étroit ; couvercle à charnière sommé d'une boucle à laquelle tient un anneau de suspension : cathédrale de Sens. Coupe de ciboire ; hémisphère déprimé dont la surface est ornée de frettes creuses présentant des hommes et des dragons dorés, en relief sur fond vermiculé d'argent noirci : à M. de Basilewsky. Les deux exemples ci-dessus prouvent que la forme actuelle des vases destinés à la réserve eucharistique remonte à une époque fort ancienne. Autels portatifs. L'un de porphyre rouge monté en argent niellé ; inscription mentionnant Ponce, évêque de Barbastro, Begon, abbé de Conques, et la date 1100 ; en voici le texte :

Anno ab incarnacione Domini millesimo C, sexto Kl. ivlii, domnvs Poncivs Barbastriensis episcopvs et Sancte Fidis virginis monachvs, hoc altare Begonis abbatis dedicavit, et de xpi et sepvlcro eivs mvltasqve alias sanctas reliqvias hic reposvit.

Je pense qu'il faut lire « 1100, le VI des kalendes de juillet » et non 1106, comme on l'a fait jusqu'ici, car le Nécrologe de Roda place la mort de Ponce en 1104 : *Anno M. C. IV. Pascha XV. Kal. Madii obiit Pontius episcopus.* D'après l'*Espana sagrada*, Ponce se rendit à Rome en 1099 et son itinéraire dut lui permettre de s'arrêter à l'abbaye de Conques ; mais un point, où la science espagnole ne se trouve plus tout à fait d'accord avec l'inscription, est la condition primitive de Ponce. Le R. P. Josè de la Canal dit que cet

évêque était un moine de Saint-Pons-de-Thomières, l'inscription, un religieux de Sainte-Foi de Conques; en raison du voisinage des deux monastères, l'erreur est insignifiante. Le second autel est en albâtre oriental, orné d'émaux cloisonnés, de cabochons et de filigranes; il semble un peu plus ancien que le précédent et appartient aussi au trésor de l'église de Conques (Aveyron). Ce trésor a fourni à M. A. Darcel le sujet d'une excellente publication. Boule destinée à réchauffer les mains des prêtres avant le saint sacrifice (*pomum calefactorium*) : des médaillons à figures d'Apôtres y sont gravés: la surface est ajourée ; l'objet repose sur une petite base en doucine; j'en ai vu un pareil au trésor de Saint-Pierre du Vatican : à M. Gréau. Reliquaire en forme d'A, dit l'A de Charlemagne ; reliquaire octogone à coupole, dit lanterne de saint Vincent ; reliquaire où Begon déposa les reliques envoyées par le pape Paschal II ; vermeil repoussé, filigranes et cabochons: trésor de Conques. Croix reliquaire d'or à branches carrées, fixée au centre d'une croix plus grande en cuivre doré; filigranes et cabochons; provenance, l'abbaye de Valasse : au Musée de Rouen. Phylactère, ovale aigu cantonné de quatre trèfles : il est en bois de chêne revêtu de lames métalliques. Face, champ doré, filigrané et rehaussé de cabochons, bordure de feuilles de persil gravées, *umbo* central hémisphérique enchâssant une dent avec l'inscription : + DENS : S: NICHOLAI :. Revers, Agneau de Dieu portant une bannière à trois queues, enroulements, fleurs de lotus, estampés et dorés sur fond d'argent; ce revers est d'un style archaïque très-prononcé. Au sommet, un anneau pour la suspension ; au bas, un trou destiné au passage d'une broche; h., 0m203; larg., 0m144: à l'église de Saint-Nicolas d'Arras. — XIIIe siècle. Crosses en bronze doré; aux Musées d'Angers et de Senlis, à la cathédrale de Troyes.

Deux crosses en cristal de roche montées en argent; la monture est relativement moderne: Bibliothèque de Versailles. Elles ont été publiées par le R. P. A. Martin (*Mélanges d'archéologie*). Volute de crosse en cuivre ciselé et doré; une tête de dragon amortit le crochet que soutenait jadis un monstre dont le protôme a seul persisté; l'intrados et l'extrados comportent une crête de feuilles; sur les plats règne un bandeau d'argent niellé; le nœud est rehaussé de huit médaillons en saillie, ornés de fleurs-de-lys et de quatrefeuilles sur champ niellé; une bractée de sainte Catherine a remplacé l'un des quatrefeuilles; la partie supérieure de la douille est frettée, l'inférieure est décorée de lancettes. Je donne ici une gravure de ce charmant insigne d'abbesse; le style en est encore pur quoique la décadence s'y fasse pressentir : au Musée de Saint-Omer. Calice et patène d'Hervé, évêque de Troyes (+ 1223); argent doré en partie: cathédrale de Troyes (*Ann. archéol.*). Crucifix : croix de cuivre doré et ciselé, galons d'argent repoussé; terminaisons en trèfle aigu reposant sur des acrotères niellés et fleurdelysés; trois trèfles ont conservé leurs figures d'Évangélistes, le pied a perdu la sienne; derrière la tête du Christ, un nimbe crucifère inscrit dans le carré d'où partent les branches; la face postérieure diffère peu de l'autre (h., 0m59; larg., 0m40). Cette belle croix processionnelle, qui appartient à l'église de Bousbecque (Nord), a été publiée par M. E. de Coussemaker. Charmant petit reliquaire de vermeil repoussé: un pied en doucine, à trois griffes, couvert de longues feuilles de vigne, avec nœud de six médaillons niellés, supporte un tube cantonné de cinq navicules en cristal de roche; couvercle analogue au pied; sur la tranche de ce dernier on lit: *De spinea corona Domini : De lancea Domini : De clavo Domini*. Provenance, l'abbaye d'Oisy-le-

Verger : aux Dames Augustines d'Arras (*Ann. archéol.*). Le reliquaire d'Oisy me paraît une œuvre sortie des ateliers de Douai ou de Cambrai. Une merveilleuse croix reliquaire, que la mort de son propriétaire, M. C. Hary, a seule empêchée de figurer à l'Exposition universelle, repose sur un pied où les motifs du précédent objet sont reproduits avec une identité d'agencement et de travail qui dénonce le faire d'un même artiste. Ce pied et la croix, antérieurs de quelques années au reliquaire de la sainte Epine, sont aussi une épave de l'abbaye d'Oisy. L'ensemble de la croix et ses détails ont paru dans la *Revue de l'Art chrétien* (t. II, 1858) d'après les dessins de M. A. Robaut. Un des flancs de la *fierte* de saint Romain ; cuivre doré ; trois arcatures abritant les figures du Christ et de quatre Apôtres : cathédrale de Rouen. Châsse de saint Taurin ; pièce capitale en forme d'église à clocher central ; architecture en cuivre fondu, doré et ciselé, émaux et filigranes ; statuaire et bas-reliefs en vermeil repoussé : Eglise de Saint-Taurin, à Evreux (*Mélanges d'archéol.*). — XIVe siècle. Chef de saint Féréol coiffé d'une mitre ; métal repoussé ; ciselures, émaux et cabochons. Une inscription apprend que ce buste fut exécuté à Limoges, en 1366, par l'orfèvre Aymeric Christiani, sur l'ordre de Gui de Bruyère chapelain de l'église de Nexon. — XVe siècle. Grande statue d'ange en bronze : il est debout, une croix dans la main gauche, l'index de la droite étendu ; sur l'une des ailes, qui sont rapportées, se trouve l'inscription en relief :

Le xxviie iour de mars lan m cccc lx et xv ican barbet dit le lion fist cest angelot.

Cet ange devait amortir autrefois le gable de la chapelle du château du Lude : à M. le marquis de Talhouët. Sta-

tuette de saint Nicolas en habits pontificaux, chape, crosse et mitre ; près de lui, les trois enfants ressuscités ; le soubassement ajouré porte une petite monstrance cylindrique : argent ciselé. L'ensemble, haut de 0m23, pèse 600 grammes ; on y voit les initiales H. F. et le poinçon d'Arras, un rat accompagné de deux annelets ; l'origine de l'objet n'est donc pas douteuse. A l'église d'Avesnes-le-Comte (Pas-de-Calais). Cloche basse, très-évasée, en forme de calotte ; inscriptions en capitales gothiques sur trois lignes :

> Fres carissimi ante omia
> Lan m iiii^c iiii^xx xviii me fiet reffire m n petit.
> Diligatur Deus deinde proximus.

Ornements, des fleurs de lys et des bars adossés ; au Musée de Melun. Le beffroi de l'hôtel-de-ville d'Arras renferme un timbre analogue daté de 1434.

ÉMAUX CHAMPLEVÉS. — Le compte-rendu détaillé de cette partie de l'exposition française exigerait à lui seul un volume, aussi je renvoie le lecteur curieux d'approfondir la matière aux ouvrages spéciaux qui traitent de l'émaillerie. — *École lotharingienne*. Principaux ateliers : Verdun, Maëstricht, Liége et surtout Cologne. Leurs ouvrages sont généralement connus sous le nom d'*émaux rhénans*, mais, à cette indication trop vague, j'ai voulu substituer un terme plus caractéristique ; j'appelle donc *lotharingiens* les produits fabriqués dans l'ancien royaume de Lotharingie dont la Lorraine actuelle n'était qu'une province. Deux pièces hors ligne, de l'école lotharingienne, figurent derrière les vitrines ; le pied de croix de Saint-Bertin et le reliquaire de sainte Ursule : Cologne, fin du XIIe siècle. Le pied, fût quadrangulaire, coiffé d'un chapiteau et issant d'une calotte hémi-

sphérique supportée par les statuettes des quatre Évangélistes en bronze doré, offre une série de personnages et de scènes émaillés sur champ d'or, symboles de N.-S. Jésus-Christ empruntés à l'Ancien Testament. MM. A. et L. Deschamps de Pas ont publié cet objet (*Annales archéologiques*) : au Musée de Saint-Omer. Le reliquaire consiste en un tube de cristal épais, emmanché aux deux bouts dans une monture d'anneaux alternativement ciselés et émaillés ; couronnement, une coupole aujourd'hui veuve du bouton qui l'amortissait ; pied, une tige à nœud sphéroïdal reposant sur une calotte aplatie. Cette calotte est semée d'élégants rinceaux épargnés sur champ d'émail bleu lapis, ornementation de tous points conforme à celle de la châsse des Trois-Rois, à Cologne ; les émaux du nœud, des anneaux et de la coupole, partie cloisonnés, partie champlevés, offrent des motifs que l'on retrouve sur les châsses d'Aix-la-Chapelle : aux Dames Ursulines d'Arras. Arcs provenant d'une châsse ; champs bleu turquoise et bleu lapis ; trèfles, rosaces et inscriptions ; XIIe siècle : à M. Baur. Plaques et fût de colonnette ; même époque. — *École limousine*. Plaque rectangulaire qui décorait jadis le tombeau de Geoffroy Plantagenet (+1151) dans la cathédrale du Mans (h., 0^m63 ; larg., 0^m33). Le prince est représenté debout en costume de cérémonie ; manteau, longue robe, casque et bouclier d'azur chargés de lionceaux d'or ; il tient en main une épée nue ; une riche architecture encadre le champ d'or fretté sur lequel il est placé ; une double bordure élégamment dessinée règne sur trois côtés de la plaque, au sommet de laquelle on lit :

+ ENSE TVO PRINCEPS PREDONVM TVRBA FVGATVR
ECCLEHISQE QVIES PACE VIGENTE DATVR.

Personnage et ornements sont émaillés, sauf les lionceaux,

figurés en taille d'épargne, le champ et les bordures, dont le fond est réservé : au Musée du Mans. Triptyque à volets ; au fond le crucifiement, anges et symboles ; sur les flancs et les volets, le Christ, la Vierge et diverses scènes. Personnages et architecture en relief sur champ émaillé à rinceaux ; XIIe siècle : cathédrale de Chartres. Châsses en forme de tombeau et d'église à quatre pignons ; figures émaillées, carnations réservées ; XIIe siècle : à MM. Duru, de Basilewsky et à la comtesse Dzialynska. Crucifix dont le Christ, champlevé sur la plaque, est entièrement émaillé ; croix verte à rosettes : crucifix analogue, mais dont la croix est réservée. Ces deux magnifiques pièces du XIIe siècle appartiennent au Musée de Bordeaux et à M. Davillier ; elles sont une imitation incontestable des émaux cloisonnés byzantins : Crosses ; la plupart ont été publiées dans les *Mélanges d'archéologie* ; on doit remarquer celles d'Hervé, évêque de Troyes, de MM. de Basilewsky, Dutuit et Baur, des Musées d'Angers, Limoges, Poitiers et Soissons : XIIIe siècle. Châsses, reliquaires, chandeliers, gemellions (bassins à laver), encensoirs, pyxides et plaques de reliure : XIIIe siècle.

FERRONERIE. — *Armes.* Épées du XIIe siècle, gardes incrustées d'or et d'argent. Petite épée aux armes des Hervé du Plessis de Veluire ; XIIIe siècle : à M. de Rochebrune (Fontenay-le-Comte). Épées et couteaux ; XVe siècle. Un des couteaux, manche en cuivre doré avec les armoiries de Bourgogne et le fusil de la toison d'or en argent émaillé, plus la devise aultre naray, vient de Charles le Téméraire : au Musée du Mans. Poignard à manche de bronze incrusté d'argent ; sur la fusée on lit ces mots : DVRANC VICES. XIIe siècle ; à M. Carrand. Heaume à grouin, gorgerin et haubert de

mailles, donnés à la cathédrale de Chartres par Philippe le Bel, après la bataille de Mons-en-Pévèle (1304). *Brigandine* de satin rouge doublée de lames d'acier, brassarts, gantelets, grègues, genouillères, jambières et solerets articulés à la poulaine, garnis en argent ; offrande, à la même église et pour la même circonstance, du comte de la Marche, depuis Charles-le-Bel : Musée de Chartres. — *Serrurerie*. Grille du XIIe siècle ; à M. Didron.

RENAISSANCE. — *Sculpture*. Diane, bas-relief en marbre attribué à Jean Goujon ; à M. d'Yvon. Peignes, dizains, cornet de chasse, poire à poudre et statuettes en ivoire. Couvercle des fonts baptismaux de l'église Saint-Romain, à Rouen ; dôme à huit pans ornés de scènes de la Passion ; amortissement, une lanterne à quatre colonnes abritant la Résurrection : bois. Panneaux, écussons et statuettes en chêne. Retable d'autel, bahuts, crédences, buffets, châsses et prie-Dieu : bois. Tête de François Ier, bustes, statuettes, étrier et bas-reliefs en bronze. — *Orfévrerie*. Plat à ombilic, aiguière et pots cylindriques en étain, signés par François Briot ; à M. Dutujt. Aiguière et son plateau en argent ciselé et doré ; sujets et ornements en relief d'après les dessins d'Étienne Delaulne ; pièces admirables : au capitaine Leyland (Londres). Flambeaux d'argent, ciselés en 1526 par Pierre Mangot, orfévre de François Ier : au baron J. Pichon. Pots, gobelets, tasses à boire. Colliers, boucles d'oreille, pendeloques ; or, émail et pierreries : à la comtesse Dzialynska. Bagues d'or ciselé, diversement ornées ; à M. Carrand et à Mme Delange. La Résurrection ; groupe de figures en argent doré et émaillé en partie ; tombeau en agate ; double D et croissants entrelacés ; inscription : HENRICVS SECVNDVS CONSECRANDVS HVC ME ASPORTAVIT. Don de Henri II

à la cathédrale de Reims, lors de son sacre en 1547. Reliquaire de sainte Ursule; vaisseau d'agate gréé de vermeil, statuettes en or émaillé : une longue inscription apprend que Henri III offrit cette œuvre charmante à la cathédrale de Reims, lorsqu'il y fut sacré en 1574. Croix processionnelles aux bras desquelles pendent des clochettes assez grosses pour ne pas laisser de doutes sur leur but; églises de Saint-Jean-du-Doigt et de Plouvez (Côtes-du-Nord). — *Ferronnerie*. Chanfrein, devant et dos de selle en fer repoussé, ciselé et damasquiné d'or ; cavaliers combattant, prisonniers, mascarons : au Musée de Lyon. Gaîne contenant un poignard, deux couteaux et un poinçon à aiguiser ; sur les lames se trouvent les initiales I S R, un H couronné, un écusson et la légende : HÆC DEXTERA VINDEX PRINCIPIS ET PATRIÆ. Le maréchal Jacques de Caumont La Force saisit cette gaîne sur Ravaillac au moment de l'assassinat d'Henri IV : au duc de la Force. *Céramique*. Œuvres de Bernard Palissy. Plats jaspés. Plats, bouteilles, hanaps, buires rustiques, avec plantes, reptiles, insectes et poissons. Plats, coupes, salières, à figures et arabesques. Pièces ornementales à jour. Plats, coupes et buires décorés de sujets. Bas-reliefs, bustes et statuettes. Palissy produisit les rustiques vers 1547 ; les pièces à sujets, vers 1575. — Fabrique du Pré-d'Auge (Calvados). Plats et épis de faîtage en terre émaillée ; jaspure ; compositions élégantes. — Fabrique d'Oiron. Les rarissimes spécimens de l'industrie d'Oiron (Deux-Sèvres) sont ordinairement désignés sous le nom de faïence fine de Henri II ; leur matière est la terre de pipe, incrustée de pâtes colorées et recouverte d'un vernis à base de plomb. Parmi les treize pièces de ce genre, vases, salières, chandelier, médaillons et carreaux de pavage, réunies à l'Exposition, j'ai surtout distingué un pot à anse, alérions autour du

pied, couvercle aux armes de Montmorency-Laval. Terres cuites vernissées en vert ; parties de l'ancien carrelage du château d'Écouen, *Rouen*, 1543 ; plat de la fabrique de Savignies (Oise), 1515; plats et vases jaspés, diversement ornés : à MM. Huclier, Gay, Lejeune, de Longpérier ; aux Musées de Beauvais et Poitiers. —*Verrerie*. Coupe fabriquée en 1578 pour une dame du Bas Poitou ; verres à boire ornés d'émaux et d'inscriptions ; assiette en verre bleu, datée de 1597.

ÉMAUX PEINTS. — L'art de peindre sur excipient métallique avec des couleurs vitrifiables ne semble pas avoir été pratiqué en France ailleurs qu'à Limoges. Vouée d'abord uniquement à la décoration des meubles liturgiques et aux tableaux religieux, la peinture en émail s'appliqua ensuite aux vases et aux ustensiles profanes. Les plus anciens spécimens connus remontent à la fin du XVe siècle. — Atelier indéterminé : bénitier hexagonal à figures de saints polychrômes ; *Osculatorium*.—Monvaerni : plaques et triptyque. —Léonard (Nardon), Pénicaud, les trois Jean Pénicaud, les deux Colin Nouailher, Léonard et Jean Limosin, l'artiste inconnu qui signe MDI, M. DI et MDI PP., Pierre et Jean Reymond, Pierre, Martial et Jean Courteys, Jean Court, dit Vigier, Susanne Court et leurs écoles (XVIe siècle) sont représentés à l'Exposition par d'innombrables triptyques, plaques, châsses, coffrets, coupes, salières, plats, assiettes, bassins, aiguières, buires et flambeaux.

VÊTEMENTS, BRODERIES ET TISSUS. — XIIe siècle. Chasuble dite de saint Yves ; forme ronde ; étoffe épaisse, chaîne en gros fil de lin — presque de la ficelle—trame en soie pourpre non tordue, semis de griffons tissés en or : ces animaux ac-

croupis et affrontés sont très-grands ; leur dessin est correct et leur aspect majestueux. Fabrique de Constantinople; à Mgr l'Évêque de Saint-Brieuc. — XIIIe siècle. Chasuble ronde en satin rouge uni; orfrois de drap d'or découpé en rinceaux brodés de perles. La coupe et la décoration sont seules antiques ; on a réappliqué l'orfroi sur une étoffe moderne : à la cathédrale de Reims. Chape de saint Louis d'Anjou, évêque de Toulouse (+ au château de Brignoles, 19 août 1297) : toile brodée au passé, soie de couleur sur fond d'or en point de Hongrie; divers épisodes ayant trait à la sainte Vierge et à Notre-Seigneur sont représentés sur trente médaillons circulaires encadrés d'une riche bordure ; des séraphins occupent les quadrilatères ménagés entre les cercles ; des anges thuriféraires apparaissent dans les triangles supérieurs. Ce magnifique vêtement a été publié en entier par M. Louis Rostan ; j'en ai fait aussi chromolithographier quelques détails. A l'église de Saint-Maximin (Var). Mitre de Philippe de Dreux, évêque de Beauvais (1175-1217) : tissu de soie blanche à dessins saillants ; cercles réunis par des fleurs de lys et inscrivant des perroquets affrontés ; orfrois de cendal pourpre brodé de fleurs de lys d'or ; fabrique sicilienne (*Ann. archéol.* et *Revue de l'Art chrétien*). Au Musée de Beauvais. Étole faite avec des morceaux de soie verte ; oiseaux à tête de dragon et dragons bipèdes à tête d'aigle, affrontés sur un champ de grandes palmettes symétriques à rinceaux, couleur sur couleur ; têtes, pattes et naissance des ailes en or. Fabrique hispano-mauresque (*Mél. d'archéol.*) ; à M. l'abbé Gaudion (Arles). — XIVe siècle. *Tibialia* épiscopaux, même technique et même couleur que l'étole précédente. Sur un fond diapré de palmettes à enroulements, on voit trois lignes alternantes d'animaux ainsi disposés : 1° petits dragons affrontés ; 2° grandes

biches couronnées et adossées ; 3° aigles essorants affrontés. Les sommets des ailes, les têtes, griffes et pieds, sont en fil d'argent doré. Le chausson (*pedule*) est cousu à la jambe. Ces *tibialia*, trouvés sous les gardes d'un cartulaire du monastère de Villeneuve, auraient appartenu à Arnaud de Via (+ 1333). Fabrique hispano-mauresque ou peut-être lucquoise; aux Archives départementales du Gard. Mitre de Jean de Marigny, évêque de Beauvais (+ 1347), soie verte brodée de personnages; saint Pierre entre Cornelius et Dorcas, saint Éloi entre Enguerrand de Marigny et sa femme (*Ann. archéol.*) : à M. l'abbé Jouen. Cinq aumônières (grandes bourses) sont exposées. Deux offrent des monstres et des figures symboliques brodés en or, argent et soie; le revers de l'une d'elles est en étoffe bleue à dessins verts, fabrique italienne du XIV° siècle : à M. Delaherche (*Anc. vêt. sacerd.*, série II). Trois ont appartenu aux comtes de Champagne : celle où l'on voit deux damoiselles sciant un cœur a été publiée par Willemin (*Monuments français inédits*), celle à caissons octogones, par Gaussen (*Portef. archéol.*) ; la dernière représente des personnages brodés en or sur velours rouge. A la cathédrale de Troyes. Cotte gamboisée de Philippe le Bel, don fait à l'église de Chartres après la bataille de Mons-en-Pévèle : Musée de Chartres. — XV° siècle. Chef d'un tissu de lin quadrillé, traversé horizontalement par deux lignes parallèles liserées en coton, de manière à ce que le dessin se reproduise sur chaque face, bleu d'un côté, blanc de l'autre. Les motifs consistent en cavaliers l'épée au flanc, faucon sur le poing, affrontés devant une fontaine et séparés par des arbres, des lions passant, des plantes et des rosaces : à M. l'abbé Gaudion. Ce chef doit être de fabrique italienne, car il ressemble fort au *panno* (tablier) actuel des paysannes calabraises. Triptyque brodé

au petit point, sur fond composé de fils d'or couchés horizontalement et serrés l'un contre l'autre au moyen de brins de soie placés de distance en distance.

CONCLUSION.

Les adeptes du progrès continu ont trouvé dans l'*Histoire du Travail* un argument favorable à leurs doctrines. Impossible, disent-ils, après avoir visité les galeries de l'*Histoire du Travail*, de mettre en doute la grande loi du progrès de l'humanité. J'admettrais peut-être cette conclusion au point de vue antéhistorique, si l'on pouvait se rendre un compte exact des errements de l'esprit humain durant les périodes que Moïse esquisse en quelques pages; je la repousse entièrement dès qu'elle s'applique aux civilisations définies. Éclos dans la tête de l'homme, l'art participe du génie de son inventeur; il traverse successivement les âges de l'enfance, de la jeunesse, de la maturité et de la décrépitude, puis il meurt, ou plutôt il s'éclipse, pour reparaître ensuite sous une forme nouvelle en harmonie avec les religions, les mœurs et les climats au milieu desquels il est destiné à vivre. Là où les peuples restent immobiles, l'art ne se modifie guère, témoin l'Orient; là où ils se meuvent dans une plus grande sphère d'activité, l'art change, c'est vrai, mais un progrès réel signale-t-il chaque métamorphose? A mon sens, l'*Histoire du travail* répond négativement. Si le matérialisme grec est préférable au style hiératique de l'Égypte; si, pour beaucoup, l'idéalisme du XIIIe siècle contrebalance l'art de Phidias; en architecture et en statuaire, je ne parle pas bien entendu de la peinture, la Renaissance est loin d'atteindre l'antique qu'elle veut copier, ou le Moyen Age qu'elle répudie. Personne ne conteste l'infériorité des XVIIe et

XVIIIe siècles vis-à-vis du XVIe; quant à l'époque actuelle, je suis heureux de ne pas avoir à la discuter.

Je conclus à mon tour : depuis la faute d'Adam, l'homme déchu s'agite dans un cercle qu'il lui est interdit de franchir. Progressive aujourd'hui, l'humanité qui rétrogradait hier peut encore reculer demain, et l'oubli du principe chrétien la ramènerait infailliblement à son point de départ, c'est-à-dire à la barbarie.

CH. DE LINAS.

L'abondance des matières nous a forcés à supprimer une grande partie du dernier article de M. de Linas. Le travail complet de notre savant collaborateur paraîtra prochainement chez Didron ; un vol. in-8° de 330 p. avec planches, tiré à 100 exemplaires.

(*Note du Directeur.*)

L'ART CHRÉTIEN

AU CONGRÈS DE MALINES DE 1867

Monsieur le Directeur,

Il y a trois ans, à pareille époque, vous avez bien voulu accueillir favorablement le compte-rendu que je vous ai présenté de l'exposition spéciale et si remarquable d'objets d'art religieux organisée à Malines, à la suite d'une décision de la première assemblée qui eut lieu en cette ville en 1863. Cette exposition de 1864 était nécessairement un fait exceptionnel, une de ces solennités qui ne peuvent se présenter qu'à des intervalles assez éloignés. Et pourtant il est utile de stimuler le zèle, de ne point laisser s'endormir l'activité des hommes qui sont aptes à s'occuper d'œuvres d'art. Voilà pourquoi un concours annuel a été institué, et ce concours embrasse autant que faire se peut toutes les branches de l'art, et ses résultats sont de jour en jour plus satisfaisants. C'est dire que notre exposition de 1864 a produit de bons fruits, qu'on est venu s'y inspirer en admirant les chefs-d'œuvre d'autrefois, et que dès maintenant on arrive à produire des œuvres qui assurément ont de la valeur. C'est du concours d'art chrétien de cette année que je vous parlerai aujourd'hui, non sans jeter un coup d'œil sur les autres travaux de la grande assemblée de Malines, au moins sur ceux qui ont l'art religieux pour objet.

Voici d'abord quels étaient les sujets et les conditions du concours de 1867 :

Nous demandions premièrement, pour l'architecture, un projet de maître-autel avec tabernacle, destiné à être placé dans une église du style XIIIe, XIVe ou XVe siècle, au choix des concurrents. On laissait la faculté d'ajouter ou non un contre-rétable, On demandait en outre un ciborium, baldaquin ou dais, conformément aux décrets de la Congrégation des Rites du 27 avril 1697 et du 23 juillet 1846. L'autel devait d'ailleurs avoir des rideaux ou courtines, en rapport avec la forme adoptée pour l'*umbraculum* et le rétable ; le crucifix devait être sur l'autel entre les chandeliers ; le tabernacle devait être établi de manière à pouvoir être recouvert d'un voile, à l'exception de l'extrémité où se trouve la figure du Sauveur, ou ressuscité ou sur la croix.

Pour mieux diriger les concurrents dans tous les détails de la législation ecclésiastique relative à l'autel, on avait indiqué et publié des extraits du *Cérémonial des Évêques*, du *Missel* et du *Rituel romain*, des décrets de la Congrégation des Rites, et enfin de l'ouvrage si précieux de saint Charles Borromée, dont j'ai donné une édition annotée il y a 12 ans.

On demandait aux concurrents un plan géométral, une élévation de face à l'échelle de 10 centimètres par mètre, une vue perspective coloriée, et un dessin grandeur d'exécution pour un chandelier.

Un prix de 1,000 francs était affecté à l'auteur du dessin couronné par un jury de onze membres de diverses nations, nommé par le comité d'organisation, d'accord avec le comité central de l'assemblée générale : j'avais l'honneur d'être l'un des deux Français désignés, et c'est ainsi que je puis vous donner quelques renseignements sur ce concours.

Quatre projets nous ont été présentés, et tous, à divers degrés, attiraient l'attention des visiteurs qui se succédèrent pendant les premiers jours de l'assemblée générale ; car, cette année comme il y a trois ans, on avait exposé les œuvres des concurrents, et les 3,500 membres qui composaient le congrès de cette année purent facilement prendre connaissance de ces œuvres et se rendre compte, après examen de la cause, des motifs qui amè-

neraient une décision favorable ou défavorable de la part du jury.

L'un de ces projets l'emportait toutefois d'une manière notable sur les trois autres, et nous fûmes unanimes, Allemands et Français, Anglais, Hollandais et Belges, à lui donner la préférence, et, ce qui est mieux encore, à lui décerner le prix total.

Je ne vous ferai pas ici la description de cette série de dessins. Qu'il me suffise de vous dire qu'ils offraient un ensemble d'une conception très-nette, d'un goût pur et élevé, d'une connaissance parfaite du style XIIIe siècle, et de tous ses détails, et aussi, ce qui n'était pas le plus facile, une observance exacte des règles et décrets relatifs à l'autel majeur et au tabernacle qu'il s'agissait ici de présenter réunis. L'auteur de ce beau projet est un artiste d'Aix-la-Chapelle, M. Hugo Schneider, architecte (rue des Ursulines, 2).

Nous avions ensuite à juger deux autres œuvres, celles du concours d'orfévrerie.

Il s'agissait de présenter, d'abord un ostensoir, style XIIIe, XIVe ou XVe siècle, en argent ou en vermeil, richement orné, mais ne dépassant pas la valeur de 4,000 francs. On avait indiqué les dimensions, selon les différents systèmes de mesures, françaises, anglaises, prussiennes, 0,50 centimètres de hauteur au minimum, et il n'y avait pas d'autre condition que celle d'un maniement aisé, d'un usage facile. Deux artistes se sont présentés, et l'un d'eux a offert une œuvre vraiment remarquable. Nous avons été agréablement impressionnés, lorsque à l'ouverture du pli cacheté nous avons trouvé le nom d'un de nos plus assidus visiteurs et travailleurs de l'exposition de 1864, M. Bourdon, de Gand, dont la riche vitrine attire encore tous les jours les regards à l'Exposition universelle. M. Bourdon a obtenu à l'unanimité le prix total, celui de 700 francs. Je dis le prix total, car il y en avait deux, l'un de 700 francs et l'autre de 300. Ce dernier n'a pas été décerné, par la raison que l'autre ostensoir, dont nous ignorons l'auteur, offrait un mélange assez singulier de lignes et surtout d'ornements de diverses époques et ne méritait par suite aucune distinction.

Puisque le nom de M. Bourdon s'est trouvé sous ma plume, je ferai tout de suite connaître une autre œuvre fort importante pour laquelle cet artiste a obtenu une médaille d'honneur dans cette même session troisième du congrès de Malines.

Il s'agit d'un vase très-riche, que les membres des divers congrès ont offert à leur intelligent et dévoué secrétaire-général, M. Ducpétiaux, en signe de reconnaissance et de pieux souvenir. Ce vase a figuré à l'Exposition universelle, et le journal *la Patrie* en a donné la description, reproduite dans le *Journal des Beaux-Arts*, d'Anvers, livraison du 15 juin. Tous ont pu d'ailleurs l'étudier à loisir, car il a été offert à M. Ducpétiaux en assemblée générale, et exposé ensuite jusqu'à la fin du congrès.

Douze chimères, argent et or, supportent une base où les pierres fines s'unissent au filigrane pour figurer une délicieuse végétation. Puis vient un piédestal à huit côtés, offrant les statuettes de Jean IV de Brabant, Jean de Ruysbroeck, Bubert Van Tyck, Davianus, Thierry Martens, Dufay, Thomas d'Aquin et un chevalier de la Merci. Ces statuettes sont ciselées dans la masse même du métal et finement travaillées. C'est assez étonnant, et bon à citer, à une époque où le bosselage, le moulage, la gélatine et la fonte constituent les conditions premières de presque tous nos travaux d'orfévrerie.

Ici non plus je ne ferai pas une description minutieuse, déjà faite du reste. Cette partie du vase offre encore les emblèmes des évangélistes, des feuilles, des tiges, des fleurs, des ornements divers, et les métaux précieux s'harmonisent parfaitement avec l'émail.

Au nœud on voit encore des métaux, portant les armes du pape, de l'archevêque de Malines, de cette ville elle-même, et l'inscription ou offrande à M. Ducpétiaux. Plus haut se voient douze émaux avec les armes des nations représentées au congrès. Le tout est entremêlé d'ornements délicats, où brillent les émeraudes et les saphirs; un cordon de grenats forme le bord de cette partie, la gorge du vase.

La coupe proprement dite est en argent bosselé, avec des côtes

en or se glissant dans les bosselages et formant un effet des plus piquants. Le couvercle est à lui seul tout un monument où les anges, la figure de N.-S., la boule étoilée et azurée, les dais, la fine galerie, les pierres précieuses attirent successivement et comme à l'envi les regards. En somme, c'est une production fort remarquable et tout à fait dans les bons principes en matière d'orfévrerie. On n'y a pas abusé de la sculpture comme on le fait trop de nos jours, mais on y a employé tous les moyens spéciaux bien connus autrefois, la ciselure délicate, l'émail, le filigrane, les pierreries ; c'est donc un bon travail qui fait honneur à l'orfévre M. Bourdon, comme aussi à l'architecte M. Aug. Schoy, l'auteur et le dessinateur du projet, auquel l'assemblée générale a également décerné une médaille d'or.

J'aborde maintenant les travaux du congrès de 1867 au point de vue de l'art chrétien.

L'assemblée de Malines est une assemblée générale qui s'occupe de tout ce qui intéresse la société. Elle se divise donc en cinq sections, et nécessairement chacun va choisir dans l'une ou l'autre de ces sections la spécialité dont il s'occupe. C'est ainsi que toujours j'ai fait partie de la quatrième section, celle de l'art religieux, et que, cette année surtout, je m'y suis renfermé tout à fait, tant ont été remplies les heures que nous avons dû consacrer à ces travaux particuliers.

M. le vicomte Dubus de Gisignies nous présidait, l'excellent abbé Delvigne remplissait les fonctions de secrétaire, et on m'avait demandé, en m'honorant avec M. le chanoine de Vroye, de Liège, des fonctions de vice-président, d'animer la discussion de l'alimenter, de traiter plusieurs sujets désignés au programme, en sorte que je n'ai pas eu le temps d'aller voir ce qui se faisait ailleurs et que je ne l'ai su, d'une manière sommaire, que par les rapports lus en assemblée générale.

En revanche nous avons fait chez nous une assez bonne besogne.

D'abord nous avons constaté et montré les produits déjà nombreux de la société pour la reproduction et le moulage des sculptures, ornements, œuvres diverses d'art religieux dans les

différents pays, et la création de collections et de musées propres à favoriser les études des élèves et des artistes. Cette société, qui a son siége à Louvain, est en plein état de prospérité.

Puis nous nous sommes occupés d'iconographie, non pas seulement au point de vue des statues et des peintures, mais aussi dans sa forme et son expression la plus populaire, celle de l'imagerie religieuse. Des sociétés se sont établies, à Gand, à Bruges, à Paris, et les fondateurs de ces œuvres étaient là, exposant leurs idées et montrant les résultats obtenus : c'était une conférence fort intéressante, dans laquelle, avouons-le, il a fallu octroyer la palme à la Belgique, dont les chromolithographies de toute dimension et d'un prix extraordinairement bas ont paru plus propres jusqu'ici que toutes les autres à atteindre le but : édification en même temps qu'épuration du goût.

Nous avons ensuite longuement examiné les moyens pratiques à employer pour épurer complétement ce goût public et former des artistes dignes et capables de travailler à nos églises. Il a même fallu pour cela nommer une commission, au sein de laquelle nous avons eu beaucoup à travailler.

Il a été décidé que l'on étendrait le plus possible une institution qui existe déjà à Gand, c'est-à-dire une école de dessin et d'architecture d'après des modèles pris sur les monuments nationaux, moyen-âge et époque romane, et confiée aux écoles des frères, sous l'intelligente direction de M. Jean Béthune, qui a voulu lui-même fournir tous les dessins. Sur la demande de la section, M. Jean Béthune s'est rendu à Gand, et en est revenu avec tous ses modèles, que nous avons réellement admirés, tant ils sont nets, bien conçus, bien gradués, et tout à fait propres à former des artistes sérieux, qui sauront copier et poétiser les choses de la nature en les comparant aux dessins des âges anciens et reproduisant alors ces dessins en connaissance de cause et non pas comme de serviles copistes. Cette collection de M. Béthune sera publiée bientôt par lui, nous l'espérons, et nos écoles feront bien de s'en servir ou de travailler dans le même sens.

Il a été décidé en outre qu'un manuel d'archéologie, clair, pratique, avec figures, à l'usage et à la portée des écoles, serait publié prochainement, afin de vulgariser de plus en plus cette science d'un intérêt si pratique et tout actuel.

Enfin on a également été d'accord pour demander que les commissions diocésaines chargées de surveiller et diriger les constructions et ornementations des églises soient étendues partout, et qu'en outre, au moins pour la Belgique, elles s'entendent entre elles, afin d'imprimer une direction uniforme à leurs travaux et d'atteindre plus efficacement leur but.

A tous ces moyens j'ai proposé d'en ajouter un autre, et ma proposition, chaleureusement appuyée et même élargie encore par M. Raymond Bordeaux, a été adoptée. Voici en quoi elle consiste :

Beaucoup d'architectes font des plans d'églises, sans bien savoir eux-mêmes toutes les conditions requises pour qu'une église soit irréprochable dans toutes ses parties, si diverses et répondant à tant de besoins pour le culte et ses nombreuses applications. Beaucoup d'orfèvres, de sculpteurs, d'ouvriers en bois, en pierre, en toute matière, sont dans le même cas, et les fabricants d'ornements comme les faiseurs de chemins de croix, etc., nous ont quelquefois donné des choses réellement incroyables, tant fut grande leur ignorance, tant était stupéfiante leur ineffable bonne foi !

Et pourtant, il y a des règles sur tout cela. Les décrets des Papes ou de leurs congrégations, ceux des conciles généraux et provinciaux, les statuts diocésains, les explications des Pères et des auteurs liturgistes, les textes des livres officiels, cérémonial des Evêques, rituels, etc., tout cela forme un véritable code pour la construction et l'ameublement des églises. C'est ce code que j'ai proposé de réunir et de publier, et la section d'abord, puis l'assemblée générale, a bien voulu ratifier ce vœu et décider la publication de ce code et les moyens de cette publication. On a bien voulu constater à ce sujet le fruit qu'a déjà produit l'ouvrage de saint Charles que j'ai édité et annoté il y a 12 ans, mais

j'ai répondu, comme je le pense, que ce travail est très-incomplet, et que le code dont il est ici question remplira bien mieux le but et sera plus général. Il est bien entendu que la question des styles reste ici tout à fait en dehors, et que les artistes n'auront à puiser dans ce recueil que les indications et les données générales; leur liberté d'action reste donc entière et complète au point de vue de l'art.

Nous avons examiné d'ailleurs bien des questions qui se rattachent à celles des images, grandes et petites, et nous avons entendu des communications pleines d'esprit et de sage critique à propos de certains abus concernant des statues habillées, des peintures d'un genre peu acceptable, comme aussi la discussion s'est élevée parfois jusqu'à la hauteur des plus lumineux aperçus. En somme, cette session a été bonne et pratique, et tous ceux qui s'y sont trouvés sont convaincus de l'influence sérieuse qu'elle aura sur le développement et l'application de tous les bons principes, qui ont été admis avec un ensemble qui prouve qu'on avait étudié les choses avant de venir et avant de parler.

Vous dirai-je maintenant que les assemblées générales ont été suivies avec une assiduité et un entrain que justifiaient pleinement les sujets principaux qu'on y traitait et les personnages historiques qui s'y firent entendre? Appelé dès la seconde séance à siéger en qualité de vice-président d'honneur, j'ai pu contempler à loisir cette magnifique assemblée de près de 4,000 membres, applaudissant parfois avec un ensemble électrisant, se levant tout entière lorsqu'apparaissait un grand personnage, l'Evêque d'Orléans, par exemple, ou M. de Falloux, interrompant l'éloquent Evêque de Namur, répondant par des démonstrations énergiques à la parole virile du Père Hyacinthe, modifiant ses expressions de joie, d'approbation, d'enthousiasme même, selon les circonstances, et trouvant une manière différente d'accueillir les paternels avis du Cardinal de Malines et la pensée toujours si élevée et si honnête de M. de Falloux. Je dirai même, pour être vrai, que j'ai trouvé souvent ces démonstrations trop fortes et trop fréquentes ; mais on excuse volontiers un peu d'excès

dans ces sortes d'actions, quand on sait que le motif qui les anime est d'un ordre aussi élevé. Il y a eu d'ailleurs dans les sections bon nombre de discussions sérieuses et animées, et bien des idées ont été éclaircies par ce moyen salutaire.

Je ne dois pas omettre de dire, pour être moins incomplet, que des fêtes nous ont été données, entre autres une illumination au jardin des plantes exotiques de la Société de botanique de Malines, et un concert spirituel où 300 amateurs de Gand vinrent nous interpréter avec talent toutes les scènes d'un jugement dernier qui offrait de fort beaux passages. Des cercles réunissaient le soir ceux des membres qui voulaient s'y trouver; des conférences en réunissaient d'autres, et on y traitait une foule de questions qu'on n'avait pas pu traiter ailleurs.

Ce fut donc, cette année comme en 1863 et 1864, une semaine de vie active, intellectuelle et morale, d'un grand intérêt et d'une grande utilité. Il sort de chacune de ces réunions un esprit de travail, de zèle, d'ardeur pour le bien dans ses diverses formes; ces réunions sont d'ailleurs une énergique affirmation de la bonne volonté d'un grand nombre d'hommes de foi et de cœur, et c'est encore à ce point de vue que j'ai pensé vous être agréable, Monsieur le Directeur, en vous faisant part, en bon collègue, des douces et fortes impressions que j'y ai trouvées.

Veuilllez agréer, etc.

L'abbé E. Van Drival.

Arras, le 15 novembre 1867.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS

DANS LE TOME ONZIÈME DE LA REVUE DE L'ART CHRÉTIEN

AUBER (l'abbé). Histoire et théorie du symbolisme religieux, 53.

AYZAC (Me F.). Le cheval, étude de zoologie mystique et monumentale, 241, 298, 433.

BOCK (l'abbé Franz). La couronne de l'empereur Constantin Monomaque, 317

CAROT (l'abbé). Vase baptistaire de Rochefort, 390.

CHAPUSOT. Crypte de Saint-Ephrem de Jâlons, 140.

CORBLET (l'abbé J.). Congrès scientifique de France. XXXIVe session tenue à Amiens, 321.

— L'architecture religieuse au XIVe siècle, 362.

— L'orfévrerie religieuse à l'Exposition de 1867, 501.

—L'abbé Seiwold, 567.

—Bibliographie, 92, 190, 396, 449, 606.

— Chronique, 94, 198, 263, 331, 452.

— Table analytique des matières. 664.

FILIMONOV (Georges). La verroterie cloisonnée, 394.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT. De l'iconographie de saint Jean-Baptiste, 5, 103.

LEJEUNE (Th.). La crypte de Saint-Ursmer à Lobbes, 97.

— Dalle funéraire de l'abbé Guillaume Cordier, 569.

LINAS (Ch. de). L'Histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867, 201, 280, 333, 397, 466, 509, 572, 617.

RICARD (l'abbé). L'église Saint-Vincent de Paul de Marseille, 376.

ROZE (l'abbé). La légende d'or, 38.

SAINT-ANDÉOL (vicomte de). Découverte de la piscine du baptistère de Mélas, 604.

SCHAEPKENS (A.). Deux fonts baptismaux de Belgique, 78.
— Bourdon de Saint-Servais de Maëstricht, 189.
— De quelques monstres chimériques de l'époque romane, 237.
— Statue de la sainte Vierge, du XIVe siècle, 448.
— Sculptures de Mathieu Kessels, 541.
TAPIN (l'abbé). De l'origine de la chasuble, 149.
VAN DRIVAL (l'abbé). Des tapisseries d'Arras, 80.
— L'art et la philosophie de l'Egypte, étudiés dans un de ses monuments (musée de Boulogne), 453, 545.
— L'art chrétien au congrès de Malines de 1867, 651.

TABLE DES DESSINS

Adam et Ève changés en animaux, 314.
Arcades et galeries de la cathédrale de Tournai, 370.
Balustrade de la cathédrale d'Amiens, 366.
Baptême de N.-S., sculpture de la cathédrale de Pise (planche du n° de janvier), 1.
Base de colonne de la crypte de Lobbes, 97.
Bases du XIVe siècle, 369.
Battant du bourdon à Saint-Servais de Maëstricht, 189.
Centaure, sculpture de la basilique de Saint-Denis, 312.
Chapiteau de la crypte de Lobbes (planche du n° de mars), 97.
Chapiteaux du XIVe siècle, 369.
Contreforts de la cathédrale d'Amiens, 366.
Couronne de l'empereur Constantin Monomaque (planche du n° de juin), 265.
Crosse du musée de St-Omer (planche de décembre), 617.
Crypte de l'église de Lobbes (planche du n° de mars), 97.
Dalle funéraire de l'abbé Guillaume Cordier (planche du n° de nov.), 569.
Discobole, sculpture de Math. Kessels, 342.
Eglise Saint-Vincent de Paul, à Marseille (planche du n° de juillet), 333.
Fenêtre rayonnante du XIVe siècle, 367.
Fonts baptismaux de Belgique, 78, 79.
Hippocentaure, statue de la basilique de Saint-Denis, 310.
Homme-cheval, sculpture de Montivilliers, 307.
Jugement de l'âme dans l'Iconographie égyptienne et celle du Moyen Age (planche de septembre), 453.
Monstres chimériques de l'époque romane, 237, 238, 239.
Monture de l'Eglise, miniature de la Bibliothèque impériale (planche du n° de mai), 201.
Rose de la cathédrale de Strasbourg, 367.
Plan de la cathédrale de Rouen, 365.
Pinacle du XIVe siècle, 371; — en application, *ibid.*

Portail de la cathédrale de Reims, 367.
Sainte face du Sauveur, sculpture de Kessels, 544.
Saint Jean-Baptiste, d'après un rétable de J. Van Eick (planche de janvier), 1.
Saint Michel, sculpture de Math. Kessels, 543.
Scène du Déluge, par Math. Kessels, 509.
Statue de la sainte Vierge, du cabinet de M. Schaepkens (planche d'août) 397.
Statuette de la sainte Vierge, provenant de Saint-Lô d'Angers, 448.
Trèfle et quatre-feuilles encadrés, 371.
Trèfle fleuronné, 371.
Triomphe de la loi nouvelle, miniature de la Bibliothèque impériale (pl. de mai), 201.
Tombeau — de saint Hydulphe à Lobbes (2e planche de mars), 112; — de saint Abel, archev. de Reims (même planche).
Tour de la cathédrale de Reims, 368.

Ces 43 dessins (dont 12 planches lithographiées ou gravées, tirées hors texte) ont été exécutés par MM. E. BRETON, DE LINAS, ROBAUT, SCHAEPKENS, VAN PETEGHEM, etc.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME ONZIÈME DE LA REVUE DE L'ART CHRÉTIEN [1].

A

ABBAYES — du Portugal, 285; — du XIVe siècle, 373; — de Lobbes, 569.

ABEL (saint), 100.

ADAM et Ève changés en bêtes, 314.

ADULTÈRE (l') personnifié par le Centaure, 311.

AGE — palæolithique, 620; — néolithique, 621; — de la pierre, 622; — du fer, 624. — Voyez *Monuments*.

AGINCOURT (d'), 108.

AGNEAU de saint Jean-Baptiste, 14.

AGRICULTURE (l') au siècle dernier, 611.

AIGUIÈRE — du XIIIe siècle, 227; — du Portugal, 280; — russe, 351; — de Petrossa, 512.

AILES données à saint Jean-Baptiste, 18.

ALMANACH du Lyonnais, 200.

AMEUBLEMENT des Pays-Bas, 489.

AMIENS. Voyez *Autel*, *Balustrade*, *Congrès*, *Hagiographie*, etc.

ANDRÉ del Sarte, 33.

ANGELICO (fra), 9, 12, 31, 121.

ANGES, explication de leurs noms, 68.

ANNEAU de serment, 524, 625.

Antependium de Skeptuna, 222.

ANTIQUITÉ des tapisseries d'Arras, 126.

ANTIQUITÉS — romaines, 266, 415, 534; scandinaves, 477; — étrusques et italo-grecques, 533; — anglo-saxonnes, 575; — gréco-égyptiennes, 603; — celtiques, 625; — mérovingiennes, 629. Voyez *Monuments*.

[1] Nous n'avons pas inséré dans cette table les noms des auteurs d'articles et de dessins; ils sont imprimés d'une manière assez saillante dans les deux tables précédentes pour que nous ayons cru cette répétition inutile. — J. CORBLET.

Anubis, 463, 547.
Apôtres, figurés — par le cheval, 245 ; — par les unicornes, 440.
Aquamanile, 427, 488.
Aquarelles russes, 356.
Arazzi, 84. V. *Tapisseries*.
Arbre de Jessé, 386.
Arc d'airain, sa signification, 136.
Arc de triomphe de Constantin, à Rome, 166.
Arcades du XIVe siècle, 369 ; — simulées du XIVe siècle, 371.
Architectes français du XIVe siècle, 363.
Architecture — du Portugal, 283 ; — du XIVe siècle, 364. V. *Églises*.
Argenterie — russe, 347 ; — hongroise, 430 ; — hollandaise, 494.
Arnaud-Calliat (M.), ses travaux d'orfévrerie, 331, 506.
Armes — damasquinées du Portugal, 283 ; — russes, 340 ; — d'Italie, 537 ; — d'Angleterre, 587.
Armurerie — autrichienne, 404 ; — danoise, 481.
Armure — de Gustave Wasa, 232 ; — anglaise, 587.
Arquebuserie autrichienne, 403.
Arras. V. *Arazzi*, *Musée*, *Tapisseries*.
Art (l') de l'Égypte, 439, 545.
Artillerie danoise, 481.
Ascia (l'), sa signification, 195.
Association de Saint-Villebrord, 491.
Athanarric, roi des Visigoths, 524.
Auber (M.), sa brochure sur l'*Ascia*, 195.
Autel — de la cathédrale d'Amiens, 504 ; — objet d'un concours, 652.
Auteurs consultés par la Légende dorée, 46.
Autriche (l') et ses antiquités à l'Exposition universelle, 397.
Ayzac (Mme Fél. d'), son Guide à Saint-Denis, 646.

B

Bachelet (M.), ses œuvres d'orfévrerie, 501.
Balance du jugement dernier, 6, 457, 462.
Balustrade de la cathédrale d'Amiens, 366.
Baptême de Notre-Seigneur, 35, 103.
Baptistère de Mélas, 604.
Barbes ou colliers russes, 356.
Bases du XIVe siècle, 369.
Bas-relief du cimetière de Saint-Hermès, 175.
Beauville (M. V. de), un de ses ouvrages analysé, 609.
Belem, son église, 286.
Berceau de Charles XII, 225.
Béthune (M. Jean), 656.
Bible (la) résumée dans son histoire et ses enseignements, 454.
Bijoux — de Hongrie, 419, 434 ; — égyptiens, 598.
Birri, 126.
Bock (M. le chanoine), 212, 215, 287, 512.
Boîtes d'huissiers, 493.
Bollandus, 50.
Boucher de Perthes (M.), 648.
Bourdon de Saint-Servais à Maëstricht, 189.
Bourdon (M.), de Gand, 653.
Bracelets égyptiens, 599.
Bratinas ou coupes russes, 350, 354.
Bretagne, son architecture au XIVe siècle, 375.
Broderies — hollandaises, 490 ; — d'Angleterre, 590 ; — du Moyen-Age, 646.
Bronzes égyptiens, 597.
Buisine (M.), ses travaux de sculpture, 499.
Burettes, 429.

C

Calice — portugais, 270 ; — de saint Remi, 636.
Candelabres — suédois, 228 ; — du XIIe siècle, 636.
Cano (Melchior), 42.
Canons — suédois, 234 ; — autrichiens, 405 ; — danois, 483.
Cavernes des temps primitifs, 619.
Ceintures de mariées suédoises, 230.
Centaure, 308.
Céramique — suédoise, 226 ; — du Portugal, 290 ; — autrichienne, 405 ; — hollandaise, 497 ; — italienne, 539 ; — d'Angleterre, 588 ; — égyptienne, 597 ; — française, 645.
Chaire — de Saint-Jean-Baptiste d'Arras, 199 ; — de la cathédrale de Coimbre, 284.
Chaise-Dieu (la), ses tapisseries, 84.
Chameau, objet d'une comparaison dans l'Evangile, 451.
Champollion jeune, 455.
Chandeliers romans, 239.
Chape de saint Louis d'Anjou, 647.
Chapiteaux — romans, 237 ; — du XIVe siècle, 369.
Chasse — de la cathédrale de Skara, 220 ; — en style du XIIIe siècle, 506 ; — de Saint-Taurin, 640.
Chasuble, — étude sur son origine, 149 ; — de Suède, 209 ; — du Moyen Age, 646.
Cheval (le), étude de zoologie mystique et monumentale, 240, 296, 433.
Cheneph, dieu égyptien, 461.
Christ triomphant, 114.
Ciboires du Moyen Age, 275, 637.
Cimetière de Saint-Pontien, 104.
Cloche de Melun, 641.
Coffrets — suédois, 224 ; — Portugais, 282 ; — aux saintes huiles, 527.
Colliers de Hongrie, 418.
Colonnes du XIVe siècle, 369.
Comtat Venaissin, son architecture, 375.
Concupiscence (triple), 559.
Congrès — scientifique d'Amiens, 94, 321 ; — catholique de Malines, 651.
Conques, trésor de son église, 638.
Constantin Monomaque, découverte de sa couronne, 317, 423.
Contreforts du XIVe siècle, 365.
Cornes — à boire, 226 ; — de corporations, 492.
Corblet (M. J.) — décoré par l'Empereur, 452 ; — son *Hagiographie*, 612.
Cordier (Guillaume), abbé de Lobbes, 569.
Costumes — romains, 153 ; — suédois, 235.
Couleurs symboliques des chevaux, 260, 441.
Coupes à boire — des Pays-Bas, 495 ; de corporations, 581.
Cour céleste, 116.
Couronnes — de l'empereur Constantin Monomaque, 317 ; — de lumière du XIIe siècle, 314 ; — de Hongrie, 425.
Croix — processionnelle, 18, 267 ; — du Portugal, 269.
Crosnier (M. l'abbé), 561.
Crosses — du Portugal, 278 ; — de Saint-Melis, 576 ; — de Saint-Omer 639.
Crucifix du Moyen Age, 345, 643.
Crypte — de Saint-Ursmer à Lobbes, 97 ; — de Jâlons, 140.
Cuivres gravés — du Portugal, 281 ; des Pays-Bas, 487.
Cynocéphale, 464, 546.

D

Dalmatique, 117, 288.

Danemark (le) et ses antiquités, 466.
Denrées, leur prix au XVIe siècle, 611.
Dictionnaire universel du clergé, 197.
Dieu, figuré par le sagittaire, 434.
Dieux scandinaves, 522.
Diluvium, 619. V. *Silex*.
Diodore de Sicile, 54.
Discobole en bronze, 542.
Docteurs de l'Eglise, figurés par le cheval, 249.
Dragoirs du Portugal, 281.
Dyptique du Vatican, 115.

E

Ecole — limousine, 642 ; — d'architecture à Gand, 656.
Ecriture égyptienne, 453.
Ecuelle de Pétrossa, 513.
Eglise Saint-Vincent-de-Paul, à Marseille, 376.
Eglises — du XIVe siècle, 373; — de la Valachie, 531 — V. *Belem* et autres noms de lieux.
Egypte, ses arts et sa philosophie, 453, 545, 592.
Eichhoff (M.), 63.
Emaux — de Hongrie, 432 ;— champlevés, 641 ; — peints, 646.
Encensoirs du XIVe siècle, 219.
Encolpium, 220, 429.
Encrier du Marquis de Pombal, 282.
Enfant-Jésus, 24, 28.
Epée de Charles XII, 234.
Epées de bronze, 623.
Epitaphes hébraïques, 198.
Epitaphion ou voile liturgique, 529.
Epoque — gallo-romaine, 626 ;— karolingienne, 631. V. *Antiquités*.
Etats pontificaux (les) et leurs antiquités, 531.
Etole romaine, 528.
Etymologies — hebraïques, 60 ; — latines, 75.
Eucher (St), 301.
Evangélistes, figurés par le cheval, 255.
Evantails gréco-russes, 353.
Exposition— universelle de 1867, 265, 333, 397, 466, 501, 572, 607 ; — du Congrès de Malines, 651.

F

Faiences portugaises, 292 ; — de Henri II, 645. V. *Céramique*.
Fenêtres du XIVe siècle, 366.
Ferronerie — du Moyen-Age, 643 ;— de la Renaissance, 645.
Festin d'Hérode, 35.
Fête nautique d'Amiens, 326.
Fibules, 207, 421, 517.
Filimonov (M.), 337, 352.
Flabellum de Tournus, 632.
Flandre (la), son architecture au XIVe siècle, 374.
Fonts baptismaux — de Belgique, 78; — de Suède, 208. V. *Vase*.
France (la) et ses antiquités à l'Exposition Universelle, 617.
Frontalia d'autel, 288.

G

Galère suédoise, 232.
Galeries des églises du XIVe siècle, 369.
Galvanoplastie, 466.
Garucci (le R. P.), 107.
Géographie des styles du XIVe siècle, 373.
Ghirlandajo, 29.
Glyptique — autrichienne, 400 ; — italienne, 536.
Grande-Bretagne (la) et ses antiquités, 572.
Gravures anglaises, 591.
Grégoire (St), son portrait, 180.
Grottes des temps primitifs, 620.

H

HABITATIONS lacustres, 622.
HACHES amygdaloïdes, 649.
HAGIOGRAPHIE du diocèse d'Amiens, 612.
HARPOCRATE, 553.
HAUSSE-COL trouvé à Pétrossa, 517.
HAUTELISSEURS d'Arras, 129.
HIPPOCENTAURE, 310.
HIPPO-CERF, 316.
HIPPOLYTE (saint), sa statue à Rome, 174.
HISTOIRE — et théorie du symbolisme religieux, 53 ; — du travail à l'Exposition universelle, 201, 266, 333, 397, 466, 560, 572, 617.
HOMME-CHEVAL, 307.
HOMME-SAUVAGE (l'), 440.
HONGRIE (la) et ses antiquités à l'Exposition universelle, 410.
HOPITAL (le Chancelier de l'), sa biographie, 496.
HUGUES DE SAINT-VICTOR, 202.
HUDULPHE (saint), 404.

I

ICONOGRAPHIE — de saint Jean-Baptiste, 5, 103 ; — de la sainte Vierge, 383. V. *Symbolisme*, etc.
IMAGERIE russe, 346, 656.
IMMERSION baptismale, 109.
IMPRESSION sur étoffes, son antiquité, 212.
INFUSION baptismale, 109.
INSCRIPTIONS, 261, 632, 635, 636, 637, 640, 641.
INSTRUMENTS de musique — du Nord, 226 ; — d'Italie, 538.
INSTRUMENTS de paix du Portugal, 279.
IRLANDE (l'), son orfévrerie celtique, 576.
ISIS, 439.
ITALIE (l') et ses antiquités, 531.

J

JACQUEMONT (M.), aquafortiste, 264.
JALOUS, la crypte de Saint-Éphrem, 440.
JEAN-BAPTISTE (saint), son iconographie, 5, 103.
JEANNE D'ARC, son histoire par M. Wallon, 449.
JÉRUSALEM céleste, 303.
JÉSUS-CHRIST, figuré par le cheval, 242.
JEU d'échecs du XIIe siècle, 586.
JOB (livre de), 436.
JOURDAIN (fleuve du), 105.
JUGEMENT (le) — de l'âme, 457, 545 ; — dernier, 148.
JUSTICE (la), son organisation au XVIIe siècle, 610.

K

KESSELS, ses sculptures, 544.
KOVSCHICKS, ou écuelles russes, 349.

L

LANGUES parlées, leur symbolisme, 53.
LÉGENDE dorée de Vorragine, 38.
LÉGENDES de saint Jean-Baptiste, 32.
LOBBES, son église et sa crypte, 28, 569.
LONGPÉRIER (M. de), 532.
LOTUS (fleuve du), 549.
LUBBOCK (M.), 467.
LUINI, 96.
LUMINAIRES des Pays-Bas, 487.
LUSTRES de Suède, 229.
LUXURE (la), figurée par le cheval, 305.

M

MAISON de Gustave Wasa, 223.
MALDES, V. *Congrès*.
MANCHETTES liturgiques, 528.

Mantegna, 28.
Manuscrits à miniatures — du Portugal, 292 ; — de la Hollande, 499 ; — de la Roumanie, 530. V. *Miniatures*.
Marseille, V. *Églises*.
Martin (St), son costume, 181.
Martinov (M.), ses dessins, 361.
Médaille de pèlerinage, 21.
Mélas, son baptistère, 606.
Meubles italiens, 538.
Michel (St) — terrassant le dragon, 543 ; — pesant les âmes, 557.
Miniatures — du Moyen Age, 314, 446 ; — russes, 359 ; — italiennes, 540 ; — anglaises, 588. V. *Manuscrits*.
Mitre de Wesleras, 216.
Mobilier ecclésiastique du Moyen Age, 635.
Momies égyptiennes, 598,
Monastère de Troïtzko, 360.
Monnaie de saint Jean-Baptiste, 8.
Monstres chimériques de l'époque romane, 287.
Monuments — relatifs à saint Jean-Baptiste, 7 ; — de l'âge de la pierre, 205, 466, 573 ; — de l'âge du bronze, 206, 471, 573 ; — de l'âge du fer, 206, 477, 574 ; — anté-historiques, 338, 411, 538, 618. V. *Age*.
Mosaïque — de saint Venant, 8 ; — de Ravenne, 18 ; — de Reims, 96 ; — de sainte Marie-Majeure, 117.
Musée — de Venise, 16 ; — de Florence, 31 ; — du Louvre, 96 ; — du Vatican, 168 ; — de Pesth, 307, 422 ; — de Moscow, 348 ; — de Vienne, 408 ; — de Copenhague, 428, 466 ; — de Boulogne-sur-Mer, 453, 545 ; — de Bruxelles, 541 ; — de Kensington, 583 ; — de Toulouse, 625 ; — d'Arras, 631.
Mythologie égyptienne, 556.

N

Namur (M.), 190.
Nécrologie, 616.
Nieuwerkerke (M. de), 617.
Nilsson (M.), 471.
Noms appelatifs, 62.
Norwège (la) et ses antiquités à l'Exposition Universelle, 204.
Numismatique — Suédoise, 229 ; — Portugaise, 266 ; — Russe, 339.

O

Odin, 520.
Oliphants, 480.
Oms, dieu égyptien, 464.
Onomatologie biblique, 68.
Orfévrerie — Suédoise, 229 ; — Portugaise, 267 ; — Russe, 343 ; — Hongroise, 429 ; — Hollandaise, 490 ; — Française moderne, 501 ; — Roumaine, 525 ; — Britannique, 576 ; — Italienne, 537 ; — Egyptienne, 598 ; — de la Renaissance, 644
Origine — des mots, 58 ; — de la chasuble, 149.
Orgueil (l') figuré par le cheval, 299.
Ornements architecturaux du XIVe siècle, 370.
Osculatorium. V. *Instruments de paix*.
Osiris, 457, 546, 547.
Ostensoirs — du Portugal, 275 ; — modernes, 507, 653.

P

Panagia russe, 344, 353.
Pays-Bas (les) et leurs antiquités, 485.
Peintures — murales de Hollande, 199 ; — Italiennes, 539.
Peladan fils (M.), son *Guide à Lyon*, 92.
Pénule — de saint Paul, 183 ; — des Romains, 186.
Pèsement des âmes, 557.
Petrossa, trésor découvert en 1837, 511.
Philippe de Than, 437, 564.

PHILOSOPHIE — du langage, 54 ; — de l'Égypte, 453, 545.
PHOTOGRAPHIES, 408.
PHRÉ, dieu de la lumière, 459.
PICARDIE, documents nouveaux sur son histoire, 609.
PIERRE tombale de Guillaume Cordier, 569.
PINACLES du XIVe siècle, 371.
PISCINE du baptistère de Mélas, 604.
PLAN des églises du XIVe siècle, 365.
PLAQUES d'or émaillées, 422.
PLATS d'or de Pétrossa, 395.
POISSONS spirituels, 303.
POMBAL (le marquis de), 289. Voir *Encrier*.
PONCE, évêque de Barbastro, 637.
PORCELAINES de Worcester, 588.
PORTAIL du château d'Anet, 198.
PORTAILS du XIVe siècle, 366.
PORTE du trou de l'Aiguille, à Jérusalem, 451.
PORTUGAL (le) et ses antiquités à l'Exposition universelle, 265.
POTTIER (M.), sa mort, 263.
POUSSIELGUE-RUSAND (M.), ses œuvres d'orfévrerie, 502.
PRAROND (M. Ern.), son *Histoire de cinq villes*, 396.
PRÉDICATION de saint Jean-Baptiste, 34.
PUSETA, en Hongrie, 347.
PYXIDE, 429.

Q

QUADRIGES, 251, 298.
QUATRE, nombre mystique, 563.
QUATRE-FEUILLES du XIVe siècle, 371.

R

RAPHAEL, 122.
REIMS, portail et tour de sa cathédrale, 367, 368. V. *Mosaïque*.
RELIQUAIRES du Moyen Age, 642.
RELIQUE de saint Ephrem, 147.
RELIURES — hongroises, 431 ; — de la Roumanie, 530.
RENAISSANCE, 644.
RENAN (M Ernest), 55.
RIBBE (M. Ch. de), auteur d'*une Famille au XVIe siècle*, 92.
ROCHEFORT. V. *Vase*.
ROGGE (Conrad), 218.
ROMAN de Fauvel, 312.
ROME. V. *Arc de triomphe*, *Mosaïque*, *Cimetière*, etc.
ROSES du XIVe siècle, 367.
ROSINI (M.), 25.
ROSSI (M le Ch. de), 104, 169.
ROUEN, sa cathédrale, 365.
ROUMANIE (la) et ses antiquités, 509.
RUSSIE (la) et ses antiquités à l'Exposition universelle, 333.

S

SACRAMENTAIRE de saint Gélase, 161.
SAGITTAIRE (le) considéré au point de vue mystique et monumental, 433.
SAINT-DENIS, sculptures de cette basilique, 312.
SAINT MICHEL DE FRIGOLET, notice sur ce monastère, 93.
SAINTE FACE DU CHRIST, 544.
SAINTE VIERGE (la), son iconographie, 25, 30, 119 ; — deux de ses statues, 448.
SAINTES FAMILLES, 22.
SAINTS du diocèse d'Amiens, leur liste, 614.
SANDALES épiscopales de Strengnœs, 218.
SANZIO (Jean), 27.
SARCOPHAGE de Sidoine, 172.
SARCOPHAGES égyptiens, 454.
SCULPTURES — portugaises, 284 ; — des Pays-Bas ; — italiennes, 536 ; — de Mathieu Kessels, 541 ; — de l'Inde, 592 ; — égyptiennes, 594 ; — françaises du Moyen Age, 634.

SECRETARIUM ou sacristie, 605.
SEIWOLD (l'abbé), 567.
SELLERIE ancienne du Portugal, 283.
SENS révoltés, figurés par le cheval, 300; — par le sagittaire, 438.
SÉPULTURE du Tremblay, 625.
SERRURERIE des Pays-Bas, 488.
SIBYLLES (les), 388.
SIÉGE épiscopal, 489.
SILEX taillés, 468.
SIXFOURS en Provence, ses annales, 615.
SOCIÉTÉ — archéologique du Grand Duché de Luxembourg, 190; — des antiquaires d'Autriche, 399; — archéologique d'Amsterdam, 490.
SOULIERS d'or, 416.
STATUAIRE mystique, 306.
STATUE — de Henri Courtmantel, 94; — de saint Ephrem, 144.
STATUES égyptiennes, 595.
STATUETTE de Charlemagne, 633.
STRASBOURG, rose de sa cathédrale, 367.
SUÈDE (la) et ses antiquités à l'Exposition Universelle, 204.
SYMBOLISME —des langues parlées, 53; — du cheval, 241; — du sagittaire, 433; — de l'Egypte, 551. Voyez *Iconographie, Zoologie*, etc.

T

TAPISSERIES — d'Arras, leur histoire, 80, 124; — italiennes, 540.
TASSES trouvées à Pétrossa, 516.
TEMPS anté-historiques. V. *Monuments*.
TENTURES du Moyen Age, 84.
TÊTE de saint Jean-Baptiste, 20, 36.
THOTH, dieu égyptien, 461.
TIBIALIA, 647.
TINTINNABULA, 273.
TISSUS — suédois, 225; — portugais, 289; — scandinaves, 480; — néerlandais, 490; —italiens, 540; — britanniques, 590; — français, 646. V. *Tapisseries, Vêtements*, etc.
TOGE romaine, vêtement sacerdotal, 157.
TOILES peintes, employées comme doublures de vêtements liturgiques, 215.
TOMBEAU de saint Hydulphe et de saint Abel, 102.
TORCHÈRES suédoises, 221.
TORÉUTIQUE — des Pays-Bas, 486; — italienne, 536; — française, 634.
TOURNAI, sa cathédrale, 370.
TMÈI, deesse de la vérité, 464.
TRAME des tapisseries, 89.
TRÈFLE du XIVe siècle, 371.
TYPOGRAPHIE — suédoise, 229; — portugaise, 293; — autrichienne, 409; — hollandaise, 499; — roumaine, 530; — italienne, 340; — anglaise, 591. V. *Reliures*.

U

URNES cinéraires, 477.
URCEUS, 458.
USTENSILES de l'Age de la pierre, 469. V. *Monuments*.

V

VALACHIE, ses antiquités, 510.
VAN EYCK (Jean), 16.
VASE — de Novgorod, 355; — baptistaire de Rochefort, 391; — offert à M. Ducpétiaux, 654.
VASES — suédois, 227; — russes, 348; gallo-romains, 629. V. *Céramique, Faïences*.
VERRERIES italiennes, 539.
VERROTERIE cloisonnée, 394.
VÊTEMENTS — de saint Jean-Baptiste, 10; — sacerdotaux des premiers siècles, 151, 160; — de N.-S., 169; — des apôtres, 170; — liturgiques de la Suède, 209; — du Portugal,

287; — de la Russie, 358; — de la Roumanie, 527; — de la France, 646. Voyez *Tissus*.
VIE, sa rapidité figurée par un cheval au galop, 297; — par le centaure, 308.
VISITATION (la), 30.
VITRAUX — d'une nouvelle église de Marseille, 379; — de Bourges, 561.
VORRAGINE, sa Légende dorée, 38.
VOUTES du XIVe siècle, 370.

W

WALLON (M. H.), ses écrits, 449.

X

XERAMPELINES, 126.

Z

ZINGARO (le), 26.
ZOOLOGIE mystique, 237, 296, 433.

ARRAS : Typographie Rousseau-Leroy.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 228 9

3 2044 039 228 937